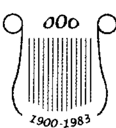
Уединенный рыцарь музыки

Алхимия пианизма

Сборник статей
памяти музыканта и педагога
Николая Павловича Станишевского



«Река времен»
Москва 2013

ББК 85.313 (2)
УДК 78
С 82

В оформлении обложки книги использована работа Е.П. Макуренковой «Гроза в Крыму» (акварель, 1993)

С 82 **Уединенный Рыцарь Музыки. Алхимия пианизма.** Сборник статей памяти пианиста Н.П. Станишевского (1900–1983). М.: Река времен, 2013. 168 с. илл.

Н.П. Станишевский остался в истории музыки непризнанным гением пианизма. Сборник статей его памяти освещает основные вехи пути музыканта и особенности его исполнительской манеры.

Он создал собственную педагогическую систему, на основе которой сложилась его школа. К ней принадлежат сегодня такие крупные музыканты, как Александр Сац (1941–2007), Иван Соколов, Борис Березовский.

Книга поднимает актуальные проблемы педагогики XXI века.

Книга рассчитана на широкий круг музыкантов, пианистов, преподавателей музыки школ, училищ и Консерваторий, а также любителей музыки.

ISBN 978-5-89817-050-2

*Положи руки на рояль
И бог за тебя сыграет.*

Гению пианизма

Н.П. Станишевскому

Уединенный рыцарь жизни,
Алхимии великий маг,
Он не ходил тропой облыжной
И вкривь и вкось, и так и сяк.

Его водицею живою
Была небесных сфер игра,
И он всегда носил с собою
На свою волю удила.

Как сок живительный березы,
Он с высотою не дерзил
И в упоительные грезы
Мир погружал по мере сил.

Ему отпущено богами
Несуетное торжество,
И он не торговал дарами,
Но верил в духа волшебство.

Как клал он руки на клавиши,
Как весь сиянием был лучист,
Истерзанный тяготой жизни,
Невзрачный, точно серафим.

Когда свершилось упоение,
И пал росинкой на [illegible],
Ты знал: присутствующий при Бахе
И [illegible] небесные розы.

Светлана [illegible]

Лидия Тужлова

УРОКИ УЧИТЕЛЯ

Перспектива человека для Николая Павловича Станишевского, моего учителя музыки, была соположна жесткой иерархии возможного и ценностного. Это условие, которым, в его понимании, человек не может пренебречь, есть мудрое определение человеческих возможностей перед лицом Высшего.

Своим творчеством, всем своим обликом Николай Павлович утверждал, что человек таков, ибо в своей сущности бессмертен, свободен и подобен Богу, где Бог не ограничение и не цель, но стимул к собиранию внутреннего и внешнего, суверенный центр, побуждающий к совершенствованию. Перспектива человека таила неисчерпаемый горизонт возможного.

Он родился на Украине, в Чернигове, 5 мая 1900 года по старому стилю. Май навсегда сохранил магическую власть над его душой: когда зацветала вишня, маленький Котя, затаив дыхание, следил за игрой лепестков цветка в теплом весеннем воздухе.

Он начал заниматься музыкой, учась в гимназии, и продолжил образование в классе Ф.М. Блуменфельда в Киевской Консерватории. Шла тяжелая революционная пора — вместе с ним в классе занимался студент Володя Горовиц. Через год он уехал, и их пути более никогда не пересекались. Но Николай Павлович помнил студенческую пору, заинтересованно следил за концертной деятельностью сокурсника и его успехом поверял свою нищету.

В искусстве фортепианной игры Николай Павлович совершенствовался в Петрограде, где занимался у М.Н. Бариновой. Она показала ему ряд оригинальных упражнений для

пальцев — в том числе, и упражнение на растяжку руки, — благодаря которому можно быстро и без напряжения овладеть качеством извлечения звука и качеством игры. Он высоко ставил ее авторитет. Однажды, подарив мне книгу её упражнений, сказал: «Я Вам показал достаточно — Вы теперь можете зарабатывать деньги».

В 1920–30-е годы Котя Станишевский концертировал, ездил с агитпоездами по стране — порою играл, поставив стул на голову, для колхозников прямо в поле, где останавливался состав, — участвовал с концертами в морских круизах. В одной из таких поездок его услышал Сергей Прокофьев и высказал заинтересованность манерой исполнения молодого неизвестного пианиста.

Сам он называл себя странствующим учителем музыки — большую часть жизни Николай Павлович давал частные уроки. Он любил заниматься на дому, его передавали из семьи в семью и с нетерпением ждали следующего визита. Выучен урок или нет — его приход всегда был событие. Воспитание музыкального чувства он не отделял от воспитания человека — мерой служил вкус.

Его спутницей и музой была жена Галочка — дочь известной дореволюционной писательницы Клавдии Лукашевич, которая в свое время была популярна не менее, чем Чарская, но в 1931 году умерла, всеми забытая. Тяжелая болезнь и смерть жены в 1954 году легла водоразделом на судьбу Коти Станишевского.

Мы, ученики, были свидетелями позднего периода жизни учителя — и порой не догадывались, что когда-то у него была другая, полная сил, жизнь.

При первом знакомстве урок никогда не начинался с упражнения. Николай Павлович садился за рояль и играл что-нибудь из блестящей классики — Листа, Экспромт-фантазию Шопена, вальсы, дивертисменты Моцарта. У него была изумительной красоты посадка. Вообще он был красивый человек — высокий, стройный. Он очень легко играл — руки порхали над клавишами, при этом никаких лишних усилий или движений. Можно было, внимая звукам, переживать сферу музыкального. Он непосредственно клавишами чувствовал струны и приучал к этому учеников. Изумительно исполнял транскрипции Листа, особенно вагнеровских опер. Нам, ученикам, памятны романс Вольфрама «Вечерней звезде» и «Въезд гостей в Вартбург», марш из оперы «Тангейзер». Играя сам, он как бы показывал, что и вы так можете, и вы так будете играть.

Николай Павлович мог привить вкус к музыке и свободному музицированию людям, будто бы далеким от нее. Более того, он считал, что музыка естественным образом лечит — она целительна. А сейчас при поступлении в музыкальную школу от ребенка требуется медицинское свидетельство, что ему не противопоказаны занятия музыкой.

Педагогика стала вершиной его творчества. Он постоянно изобретал новые упражнения. Его система соединяла техническое совершенство с импровизационным характером исполнения. Он все время творил новое.

У Николая Павловича в его крошечной комнате стояло прокатное пианино «Красный Октябрь», которое оплачивала Людмила Борисовна Васильева, давняя ученица. Звучал инструмент прекрасно — услугами настройщика исполнитель не пользовался и пианино никогда не настраивал. Он говорил, что все дело в музыканте, ибо инструмент самонастраивается во время исполнения, как если бы он был живым существом.

Николай Павлович был необыкновенен во время исполнения. Когда играл, это была совершенно очаровательная персона — не знаю, как это сказать. Он очень привлекал к себе. Это был артист с большой буквы.

Артиста не создает аудитория. Наоборот, он создает аудиторию. Николай Павлович создавал вокруг себя музыкальное пространство. И люди, которые были вовлечены в это пространство, начинали исполнять естественные роли. Каждому он возвращал его бытие. И это в те годы, когда, казалось, все было сдвинуто со своих мест и потеряно.

Он был великий режиссер. Попадая в поле его существования, нельзя было не раствориться в нем.

И он был великий педагог. Редкое сочетание качеств. И педагогика была квинтэссенцией творчества. Она была вектором всех его жизненных интересов.

Он говорил: «Исполнительством не завершается образование – образование завершается свободной импровизацией».

Помню, как он проходил со мною этюды Шопена. Первый раз он предложил мне сыграть на три, второй раз – на два счета: ритмически группировать по три восьмые, а потом по две. Совсем другое впечатление.

Мы разучивали Этюд Шопена № 14 *f-moll*. Николай Павлович начинал с того, что тщательно проставлял аппликатуру в нотах. Без этого нельзя упражнять мышечную память. Музыкальный текст надо было разучивать отдельно правой и левой руками с разгибанием и сгибанием пальцев – это упражнение называется на растяжку руки. Очень важное упражнение для звукоизвлечения и, в целом, для пианизма. Когда палец на клавише разгибается и сгибается, он издает звук струны.

Затем давалось упражнение на группировку с акцентом. Оно исполнялось так: акцент и задержка на первом пальце, потом быстро третий и второй пальцы, и снова первый палец – акцент. И так весь этюд от начала до конца. При этом левая рука собирает разрозненные ноты в аккорд и сопровождает правую руку гармонически. Акцент в этом упражнении перемещается на третий палец, затем на второй. Получается, что акцент приходится на группу из трех нот. Потом делается акцент на группу из шести нот. Так можно дойти до одного акцента на такт. Это упражнение дает скорость и ровную беглость.

Когда играют этюд в темпе, то первые девятнадцать тактов считают на три, а начиная с двадцатого такта – следующие пятнадцать тактов – считают на два. Дальше до конца идет внутренний счет на три без акцента. В большом темпе это освежает восприятие музыки.

Николай Павлович рассказывал о выступлении Ф. Листа и Ф. Шопена в одном концерте. Оба исполняли этот этюд Шопена. Публика сидела перед закрытым занавесом. Первым исполнил этюд Лист, вторым был автор. Публика решила, что первым был Шопен, а вторым Лист.

Когда мы приступили к Мазурке *Des-dur op.* 30, Николай Павлович опять же тщательно проставил аппликатуру. Проблема заключалась в том, чтобы мне с моей маленькой рукой было удобно. Потом он показал мне, как упражнять левую руку. Надо было делать скользящие движения вперед-назад медленно, с широким движением в локте. Это необходимо для независимости рук. Он говорил, что произведение должно войти в мышечную память, тогда можно надеяться на достойное исполнение. Такты сорок девятый – пятьдесят пятый надо было играть с решительным движением левой руки, подчеркивая басы, что должно рисовать мужскую часть мазурки.

В тактах сорок пятом и сорок шестом в аккордах левой руки надо подчеркивать левый верхний голос: ре-бекар первой октавы, ля-бемоль, соль-бекар малой октавы в сорок пятом такте – и средний голос: фа-бекар малой октавы, ми-бекар, ре-бекар в сорок шестом такте.

Николай Павлович говорил, что для исполнения мазурок Шопена нужна особая музыкальность и пианистические навыки, иначе с первых же тактов выяснится несостоятельность исполнителя. Особенно важно в исполнении произведений Шопена избегать высоких темпов – это касается в первую очередь мазурок и вальсов.

И здесь следует подчеркнуть важность упражнения с раскрытием на разгибание и сгибание пальца на клавише. Оно имеет значение для новых возможностей пианизма: учишься играть на фортепиано не как на ударном, а как на струнном инструменте.

При работе над «Утешением» № 3 *Des-dur* Листа Николай Павлович обращал внимание на исполнение шестнадцатых в правой руке в шестом, десятом, двадцать втором, двадцать шестом, пятьдесят первом, пятьдесят третьем и пятьдесят пятом тактах: играть надо свободно, не спеша, медлительно. Ни в ком случае не играть механически быстро – говорил, что так зачастую учат исполнять в Консерватории. Эта свобода результат независимости рук.

В сорок первом и сорок втором тактах не достигать *crescendo* только за счет аккордов в правой руке, но хорошо помогать левой рукой.

Завершая пьесу терцией си-бемоль – соль-бемоль малой октавы на педали, иметь в виду тонкость педализации,

а именно: держать терцию на педали, не поднимая руки, поменять педаль, поднять руку, на педали беззвучно погрузить пальцы в разогнутом положении в клавиши, оставить так, снять педаль, погрузить пальцы в разогнутом положении в терцию ля-бемоль — фа малой октавы, снять, не задерживая по длительности.

Николай Павлович рассказывал о Листе, что тот всегда оставался сухим, сколько бы ни играл, тогда как Артур Рубинштейн менял за концерт несколько рубашек.

Урок Николай Павлович завершал концертом. Он любил оперные транскрипции Листа и бесподобно играл марш из вагнеровского «Тангейзера». Роль слушателя, которая отводилась ученику, входила в воспитательную систему урока музыки. Мы понимали это и гордились ею.

Сегодня я склонна думать, что, пожалуй, именно это в наибольшей мере воспитывало нас как музыкантов. Одинокий учитель в крошечной комнате с покосившимся полом играл концертные программы, которые заставляли бы замирать огромные залы. Сладостная красота гармоний входила как дыхание и не отпускала. Это могло длиться долго, очень долго...Ты был единственный слушатель...Оба становились причастниками единого переживания. В мире царила Благодать.

Помню, как я учила Вальс № 14 *e-moll (oeuvre posthume)*. Он обрывается аккордом на сто одиннадцатом такте, а дальше, до сто тридцать четвертого такта — до конца — был дописан уже после смерти Шопена — кем, не знаю.

Николай Павлович обращал внимание на исполнение шестнадцатой в седьмом такте. Она и следующая за ней четверть завершают собой пассаж, которым начинается вальс, — поэтому нельзя исполнять эту шестнадцатую слишком быстро, это снижает впечатление от пассажа в целом.

Независимость рук и свобода — вот что важно для исполнения Вальса, но добиться этого можно было только путем внимательного изучения. Вальс надо было играть медленно каждой рукой отдельно. Особое внимание обращалось на аккомпанемент левой руки. Надо было делать упражнение со скользящими движениями и точно придерживаться размера.

Потом руки соединялись опять-таки в медленном темпе, но строго придерживаясь размера. Пассаж в тридцать третьем — сороковом тактах учился отдельно с разгибанием и сгибанием пальцев в правой руке и скользящими движениями в левой руке.

В тактах семьдесят пятом — восемьдесят втором надо было тщательно выучить партию левой руки с раскрытием — с разгибанием и сгибанием пальцев. Николай Павлович обращал особое внимание на аппликатуру.

В тактах восьмидесятом — восемьдесят третьем шло замедление темпа, и в такте восемьдесят четвертом медленное арпеджио.

Каждого ученика Николай Павлович вёл по его индивидуальному пути. И ради этого совершались набеги в нотный магазин на Неглинной.

Николай Павлович любил прогуливаться по Кузнецкому мосту — как-то встретил там Андрея Белого, потом Сергея Прокофьева. А рядом на Неглинной был нотный магазин. Он приходил туда к Анне Ивановне — и нас направлял к ней. Надо было сказать: «Мы от Николая Павловича». И Анна Ивановна сразу повышала уровень услуг. Николай Павлович приходил к ней с конфетами «Мишка». В магазине был рояль. Она отбирала ему жемчужины антикварных изданий, заранее готовила — Николай Павлович садился к инструменту и «пробовал» ноты. Проигрывал то, что она давала. Каждому ученику он подбирал его репертуар.

Когда начинался урок, я должна была минут пятнадцать играть доминант септ аккорды. Он говорил, что это для того, чтобы «ушли впечатления улицы». Если я была достаточно сосредоточена, то ошибок не делала. А если делала — он поднимал палец и говорил: «О! О!». Иногда добавлял: «Вы не здесь!»

Он быстро мог гасить вихри, с которыми мы приходили с улицы. Всем своим видом гасил их — и обстановкой в комнате.

Когда я впервые пришла к Николаю Павловичу, он попросил сыграть. Я играла *d-moll*`ный концерт Моцарта и «Поэму» Скрябина. Он сказал, что всё это придётся забыть.

Николай Павлович показал мне несколько приёмов сложной аккордовой техники и сыграл 21 этюд Шопена *Des-dur op*. 25. И спросил при этом: «Хотите так играть?». Я сказала: «Да». Тогда он сказал: «Вам придется забыть всё, чему учились, и начать с этюдов Бургмюллера». Это для того, чтобы добиться новой возможности пианизма.

Я была ученицей Сары Семёновны Хвойник, которая, в свою очередь, была ученицей Пабста, а тот был учеником Листа. Она училась у Пабста в Консерватории и была концертмейстером в театре Вахтангова.

Николай Павлович сказал, что нужно освободить руки, сделать игру совершенно свободной для правой и левой руки — независимо друг от друга. Надо было работать над тем, чтобы сделать исполнение более живым, спонтанным, импровизационным. Для этого надо было заниматься по его системе.Он сам все время жил и творил в ней — постоянно придумывая новые упражнения, совершенствовал их. Его педагогическая система включала все возрасты и была рассчитана на любой уровень подготовки и конституционных особенностей ученика. Она виртуозно сочетала техническое совершенство с импровизацией. Эта манера отличает всех великих в музыке.

Николай Павлович был удивительно свободной индивидуальностью. Он жил в Москве без прописки, на мизерную пенсию в сорок восемь рублей и брал за урок ничтожно малые деньги — три рубля. Урок длился часами.

Однажды он бросил фразу: «Я не служил им ни одного дня!»

Он часто говорил, что по жизни он «хлюпик», но именно советские условия жизни выковали в нём индивидуальность совершенно самостоятельную, полную сил и энергии и приспособленную для музыкальной жизни. Парадоксально, но тяжелейшие условия дали ему возможность накопить заряд энергии, которую он мог с таким бескорыстием раздавать как духовные дары.

И все-таки большая часть его жизни носила скрытный характер — как говаривал Николай Павлович, «за кулисами». Так, в углу комнаты была волшебная полочка, маленький

заветный шкапчик, откуда извлекались старые книги. Однажды Николай Павлович открыл его и — к глубочайшему изумлению одного из своих учеников — достал толстенный том «Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи» отца Павла Флоренского калужского издательства «Путь» 1910-го года.

Николай Павлович обладал даром пестовать души. Он формировал человека внутреннего в таком напряжении духовного порыва творческих сил, что мог радикальным образом преобразовать его бытие. Как никто, его ученики знают, сколь велика его роль в строительстве их жизни. Николай Павлович всегда знал, в чем нуждается душа ученика, и мог укрепить ее. У него не было специальной задачи растить профессиональных музыкантов, хотя некоторыеиз его учеников стали профессионалами: Михаил Черняк — композитором, Александр Сац — пианистом и педагогом, Иван Соколов — композитором и педагогом. Сюда следует отнести и ныне успешно концертирующего Бориса Березовского, который, окончив Консерваторию по классу Элисо Вирсаладзе, позже пришел учиться к Александру Сацу.

Будучи педагогом от Бога и великолепным пианистом, Николай Павлович остался гениальным, тончайшим интерпретатором произведений Шопена, Брамса, Бетховена, Баха, Скарлатти, Метнера, Скрябина, что отмечали такие крупные индивидуальности, как Б. Яворский, С. Прокофьев, А. Сац.

Помню, что Саша приходил на урокик Николаю Павловичу со своим папой Игорем Сацем, знаменитым секретарем Александра Твардовского из «Нового мира». Саша был очень привязан к отцу — чтил его, уважал его культурный горизонт. Выше этого он, мне кажется, не поднялся, но это не о музыке.

Николай Павлович просил его сыграть, и он играл сонату Скрябина. Николай Павлович гордился им, ибо это был единственный музыкант, который наизусть знал все сонаты Скрябина. Саша также играл Прелюдии Скрябина.

На поминках Николая Павлович Саша Сац тоже играл Скрябина. Играл без нот, по памяти. Сыграл несколько прелюдий. Он был очень серьезным музыкантом.

Известно, что Саша был неровен в игре — мог сыграть блестяще, а мог неудачно. У него была хрупкая психика. У Николая Павловича этого не было — он всегда был в форме. Иногда говорил: «Сегодня я не могу». И тогда не садился к роялю весь день. В таком настроении предпочитал слушать учеников и подталкивать их под руку. Когда ученик цеплялся, он говорил: «Правильно, правильно, надо цепляться!»

Саша на поминках был с женой Василисой Андреевной, которая играть отказалась. Саша ей предложил — она, по-видимому, была его ученица. И что-то взяла через Сашу из приемов — она сегодня считается очень сильным педагогом.

Форма педагогики как жизнетворчества носила у Николая Павловича многообразный характер — иногда он просто выступал в роли настройщика. Как камертон, он оставался звучать в каждом, с кем общался. Так по жизни и несешь этот крест — не сфальшивить бы и не солгать.

Музыка есть духовная форма образования мира. Под влиянием звука вытачивается форма — музыка складывает человека. Совершенная форма рождается в сфере гармонии.

Николай Павлович постиг это в области звучания небесных сфер и перенес в сферу целительства — общение с ним было благодатно.

У Николая Павловича была одна особенность — все крупные музыканты, исполнители эпохи по-особому, по касательной, касались его жизни. Случалось, что он шел по улице и встречал их. Так он встретил Сергея Прокофьева на Кузнецком мосту и обратил внимание, что тот был в жёлтых ботинках и в клетчатом костюме зарубежного производства. Они обменялись взглядами — как бы узнали друг друга. И приняли общение.

В кают-компании на корабле на Черном море Николай Павлович как-то играл Шопена — зарабатывал этим деньги, — вошел Прокофьев, сел в первом ряду и стал слушать. Слушал очень внимательно, похлопал. Но от разговора Николай Павлович ушел. Он всегда хотел ускользнуть — его внутренний путь не мог быть порушен. Возможно, боялся подпасть под чужое влияние.

Николай Павлович считал, что М.В. Юдина — выдающаяся личность. И говорил, что последняя трагедия её жизни — роковой момент, когда она попала под машину и после перелома рук не смогла больше играть — был направлен и предопределен всем ходом её жизни.

О Моцарте говорил с пиететом, но обязательно добавлял: «Это не мое». Любил давать ученикам «*Rondo Alla Turca*», сам его прекрасно играл. У него была ученица, Людмила Борисовна, которая играла «*Ah! Vous dirai-je, maman*». И «*Rondo Alla Turca*» тоже играла. Сонаты Моцарта Николай Павлович тоже давал ученикам.

О Льве Оборине говорил: «Как можно играть «Времена года» Чайковского в концерте в Консерватории? Это музыка, которую играли в салонах. Ну, может быть, только на бис сыграть «Тройку».

О выступлении Вэна Клайберна сказал: «Это школьник! Вот увидите, что дальше ничего не будет». Его дар предвидения поражал.

Большой знаток художественной литературы и тонкий ценитель поэзии, Николай Павлович увлекался чтением философских и религиозных трудов. Он постоянно перечитывал и несколько раз переписал «Махабхарату» и «Дхаммапады». На фоне глубоких переживаний и всестороннего осмысления сокровищ мировой культуры Николай Павлович большое значение придавал сочинениям Рудольфа Штейнера, благодаря которым он смог наиболее полно осветить и упорядочить впечатления и опыты своей богато одаренной творческой натуры.

В силу своего характера и обстоятельств жизни Николай Павлович не стремился к общению с другими музыкантами и антропософами, за исключением своего старого черниговского знакомого гимназических лет Якова Абрамовича Мачерета и семьи Владимира Владимировича Леоновича. Николай Павлович много играл, слушал музыку, читал, делал выписки и переписывал целиком понравившиеся ему сочинения.

Виктория Рысева — по его настойчивой просьбе — привезла ему с гастролей запись 7-ой Симфонии Брукнера. Он без конца слушал ее на даче в Малаховке. Я помню,

как он восхищенно говорил: «Вот, вот! Сейчас будет семь труб в небо!»

Он переписал шесть раз от руки «Бхагавадгиту». Переписанные им тетради он дарил ученикам — они до сих пор хранятся как ценность у нас по домам. Каждый из нас помнит крупный, летящий почерк Николай Павловича с закругленными линиями букв — он всегда строго и внимательно записывал свои замечания в наши тетради.

Сохранилась рукописная библиотека переводов на русский язык книг и циклов Рудольфа Штейнера, созданная его усилиями. Он писал быстро, положив на колени большую доску.По сравнению со скоростью чтения — это был темп *lento*, как он сам говорил, считая, что при переписывании лучше усваиваются и переживаются духовные истины.

Николай Павлович был христианский человек. Именно это противопоставил он тоталитарному духу эпохи. И философия Рудольфа Штейнера помогала ему находиться в постоянном диалоге с мирозданием. В некотором роде это был интимный язык его молитвы, который укреплял в невозможности слияния с окружающей действительностью, императивно требовавшей этого. Свои знания из области антропософии Николай Павлович творчески претворил в музыкальную практику и в жизненную мудрость, благодаря чему оказал реальную помощь многим приходившим к нему людям.

«Господи, верую, помоги моему неверию».

Антропософия не исчерпывала полноты его личности, но составляла творческий источник исканий. В ней он видел духовное человеколюбие и полноту реализации возможного — в пневматическом плане, конечно.

Как Максимилиан Волошин создал поэтическую науку на основе антропософии, никогда не говоря об этом, так Николай Павлович создал свою музыкально-педагогическую науку на основе тех же принципов. Эту метаморфозу трудно заключить в слова — так Михаил Чехов построил своё актёрское искусство и его теорию на базе антропософии.

Тут важно найти правильные выражения — иначе получаются догматы. И они используются против антропософии — унизить и развенчать. Но если нащупать её дух, то

можно создавать шедевры в этой области. И здесь имя Николая Павловича Станишевского соседствует с именами Макса Волошина и Михаила Чехова. Все трое внесли неоценимый вклад в русскую культуру и создали своё направление в ней.

Говоря о музыке, Николай Павлович рассказывал мифы о Парсифале, об Атлантиде, об Эвридике и Орфее. Язык мифа был близок и понятен ему. Следующим шагом погружения в духовную пневматику сущего была мистерия. Если говорить о педагогике Николай Павловича, то здесь всегда присутствовала возможность реальной жертвенности, которая исходит не из слабости, но из силы духа.

Николай Павлович с огромным интересом относился к миру в целом и каждой отдельной былинке в частности. Он мог поздороваться с цветущим деревом вишни, которая была для него сакральным тотемом. Он мог раскланяться — сняв по дореволюционной привычке картуз — с одуванчиком, восхитившись силой его хрупкости и мощью венца.

Мир растений, камней, совпадений всегда был открыт его пытливому вопрошанию. В мире не было ничего случайного, и он был великим служителем гармонии.Николай Павлович спокойно встречал все события. Целитель живого — своего рода Доктор Живаго как герой своего времени — он в этой роли был по-дантовски велик, но порою и по-площадному смешон.

Старый пианист из дома вышел
Вместе со своим учеником.
На него глядела кошка с крыши.
Думала, что люди — это мыши.
А они пошли за молоком

В магазин, а после — до аптеки.
По дороге старый пианист,
Мудрый и седой, как Ференц Лист,
Говорил, что в каждом человеке
Дремлет музыкант или артист.

«Музыка почти, как Атлантида,
Спрятана на дне твоей души;
В ней резвятся звуков нереиды,
В ней растут гармоний пирамиды,
Чей порядок свят и нерушим».

Так, остановившись на панели
Возле городского цветника,
Пианист учил ученика.
Небеса тем временем темнели,
Собирались в тучу облака;

И гроза внезапная над городом
Разрядила духоту и сушь.
Уходила кошка с видом гордым...
Падал дождь уверенным аккордом
На клавиатуру мелких луж.

И пленённый музыкою музык,
Грозовым tocatto побеждён,
Пианист под проливным дождём
Замер. Только беленький картузик
Свесился над благородным лбом.

«Подождём немного здесь, мой милый,
Среди этих плачущих цветов,
Среди этой музыки унылой...», –
Молвил он. А ливень с новой силой
Застучал по клавишам зонтов.

Люди разбегались по машинам,
Прятались в кафе или бистро,
Толпами стояли у метро...
Пианист их действиям мышиным
Улыбался весело, хитро.

Ученик же был нетерпеливый,
Торопил учителя как мог
И в своей поспешности ретивой
Наступил на жёлтый, сиротливый,
В лужу кем-то брошенный цветок.

Он в небесном плавал отраженье,
Словно солнышко купался в нём.
И учитель старенький тайком
Приподнял картуз из уваженья
Перед одуванчиком-цветком.

И когда потом в своей квартире
Пианист уселся за рояль
И поставил ногу на педаль –
Музыка, подобная Псалтири,
Потекла в неведомую даль.

Он с огромным интересом относился к миру птиц, хотел досконально знать их образ жизни, их особенности. И главное – имена. Он хотел знать их по именам. И здесь его собеседником был Юлиан Сергеевич Селю, который дружил с В.В. Леоновичем, орнитологом и искусствоведом.

Владимир Владимирович Леонович был апокалипсическая личность. В основе его философии лежал апокалипсис – предвидение конечных целей мира, обычно связанных с какими-то особыми событиями…

Так и вышло. Место, где похоронен Николай Павлович, никто не знает. Как Моцарт... Он умер 12 сентября 1983 года в больнице, безвестно. Это боль его учеников – никого не оказалось рядом, чтобы облегчить последние страдания и проводить в последний путь. Николай Павлович мужественно предвидел такой конец, иногда плакал, говоря о том, что его ждет, и страшился этого. Ученики – особенно мы, его последние ученики – оказались не на высоте.

Николай Павлович прошел огромный жизненный путь и накопил по крохам бесценный опыт христианина — оттого и были даны ему особые возможности целительства душ. Перед смертью он не раз повторял: «В следующей жизни я хочу быть хирургом». Иными словами, врачевателем и хранителем вселенской гармонии — что это такое, нам сегодня уже трудно понять.

После смерти Николая Павловича отпели. Это было заочное отпевание по православному обряду по инициативе Юлиана Сергеевича Селю. На отпевании были Александр Сац и Яков Абрамович Мачерет, друг детства, математик, антропософ.

Николай Павлович преодолел страх полного исчезновения как личности. В мире мощных духовных потоков он оказался сродни Вечности. И сегодня, в дни сороковой годовщины по его уходу, мы, его ученики, вольно и невольно свидетельствуем, что опыт Музыки, которым он поделился с нами, действительно оказался целительным — он хранит и врачует наши души.

В эпоху, когда из музыки уходит Музыка, когда грязе-шумовой поток застилает горизонт небесной тверди и скрып небесных сфер слышится человеку скрежетом зубовным, Николай Павлович истинно выступает хранителем ее высокого образа, как он сложился в европейской культуре. Потеряв меру тяготений и горизонты того, что некогда вызвало к жизни трагический строй григорианских хоралов, расплескав чистоту слуха и замутив очерет баховских созвучий, подписав непреложный приговор гению Моцарта, человечество питается жалкими объедками того, что некогда пышно цвело сладкозвучием гармоний. Мы оказались недостойны Музыки, и она покинула нас. Но в таинственном заброшенном саду старого бродячего музыканта — нищего учителя музыки, странствующего философа, уединенного рыцаря, великого мага и трагического жреца — Николая Павловича Станишевского — Музыка пребывает вечно. И он оставил тропинку в этот волшебный вертоград.

Николай Павлович был сильный мыслью человек, вся его организация была очень крепкая, он был ритмически построенный человек — сердце и легкие. Средний регистр и руки — все его музыкальное строение. И при этом он всегда учитывал судьбу — он жил в судьбе.

Однажды он сказал мне, что я не в его судьбе. И я поняла, что я зря смущалась, когда он весело показывал разные приемы и брал меня за руку, пытаясь стащить ее с клавиатуры, когда мы разучивали с ним Экспромт-фантазию Шопена.Он сказал: «Не смущайтесь, я не имею к вам ничего, что можно было бы понять, как смущающее».

Он был христианский человек, но у него было свое светоносное понимание любви, которое он, в духе Штейнера, называл средневековым словом люциферическое. Он тонко градуировал нюансы и оттенки чувств, среди которых особое место занимал Эрос. Конечно, в этом не было никакого физического плана.

Как музыкант, он не мог касаться физического — совершенно другой мир. И мы, его ученики, знали это.

«Я никого не любил. Я не знал, что такое любовь, только эротика».

Какое земное существо, какая женщина могла бы одарить его полнотой переживания? Наверное, никакая. Ведь мы же не застали его Галочку.

С какой женщиной у него мог быть роман? Для него перед женщиной всегда стоял эстетикон — Прекрасное.

Поэтому у него мог быть роман с каждой женщиной. Женщины им обвораживались — его люциферической аурой. Это был люциферический дух, который им правил. И когда тот его оставлял, Николай Павлович был в отчаянии — не равный среди людей, но ниже всех. Он не мог даже плитку включить, чайник согреть.

«Разве так можно играть? Неужели Вы думаете, что Шопен действительно писал вальс? Вовсе нет — просто настроение у него было такое...»

Так мы постигали Музыку на уроках Николая Павловича.

Когда люциферический дух обымал его, весь мир стлался к его ногам, и Николаю Павловичу служили все. Люциферический дух помогал ему большую часть жизни проводить за гранью смерти.

Вот надо ехать на море в Гагру — собирались ученики, в складчину покупали билеты, денег хватало им с Александрой Ивановной на весь отпуск.

Где-нибудь недели через две из Гагры приходила телеграмма: «Мы с Александрой Ивановной уже умерли». Так он переживал трагизм бытия и нехватку внимания.

Мог попросить поцеловать его в лоб и погладить по голове.

Он любил изнутри весь мир. Возьмите учеников: то, что он давал нам через искусство пианизма, можно было дать только исходя из очень высокого чувства любви.

У него любовь была не через жалость. Он был антропософ, а ими становятся обычно люди с ненасытной глубокой жаждой познания жизни. У Николая Павловича был очень развит этот момент. Он умел познавать мир через музыку. Поэтому любовь у него носила целящий, целительный характер. И в этом смысле это было христианское чувство.

Вера Селю (Никитина)

КАВАЛЕР ГЛЮК

Сколько себя помню — с детства, — помню Николая Павловича. Мой старший брат Сережа учится в 4-5 классе, я еще не хожу в школу — и Николай Павлович приходит к нам в нашу комнату в квартире на 2-ой Извозной (ныне ул. Студенческая). Мы жили в коммуналке. Николая Павловича мы с братом звали Кавалер Глюк.

У нас дома было принято вечернее чтение вслух — отчасти мы и сегодня сохраняем эту традицию. Отец передал нам любовь к слову. Его заветным автором был Э.Т.А. Гофман, особенно рассказы «Золотой горшок» и «Кавалер Глюк» — такая коротенькая вещица. Николай Павлович входил — высокий, со светлыми седыми волосами, легкими и развевающимися, с палкой, в сапогах — он говорил маме: «Сапоги — это самое главное, их можно даже белой рубашкой вытереть!». И мама потом, с полной серьёзностью повторяя интонации Николая Павловича, любила изображать эту сцену — в строгого покроя пиджаке типа кителя, Николай Павлович весь был из другого мира, из другой жизни.

Он всегда приходил неожиданно, естественно, без всякого предупреждения. У него была присказка: «Ну вот, не знаю, раньше ходил к Вере Владимировне, а теперь вот хожу к Вам». Вера Владимировна была сестрой Владимира Владимировича Леоновича, длительное время состоявшего ученым секретарем Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина. В.В. Леонович был известнейший орнитолог и искусствовед. Брат с сестрой жили по соседству, в следующем подъезде, в коммуналке. Всю жизнь жили вдвоем — брат с сестрою. Их соседка по квартире подрабатывала тем, что гуляла с нами — со мной и ещё одной девочкой. С этой соседкой Леоновичи и жили.

Они и дружили с Николаем Павловичем — думаю, их связывал общий интерес к антропософской жизни. Общение Николая Павловича назвать дружбой трудно — это, скорее, было какое-то доверие. Мы по маме были строго православные, поэтому я была далека от этой стороны жизни Николая Павловича, однако, в конце, знаю, он хотел молиться, хотел от антропософии отойти, чувствовал какую-то опасность, тревогу, страдание. И хотел с чистой душой обратиться ко Господу в простой молитве, христианской, детской. В этом стремлении виделась ему во мне какая-то опора, он просил молиться об его душе. И даже говорил: «Я хочу молиться, а они не дают».

Он пугался. Рассказывал, что его пугают — и плакал. Это конец уже был. Я приходила, он плакал, говорил, что его пугают некие существа, элементали. Я молодая была, говорила ему: «Молитесь, Николай Павлович, молитесь!». А он отвечал: «Да я и рад бы». И плакал. Он не называл, кого видел. Называл их «они» — речь не шла о соседях. Выходили, наверное, какие-то горести его жизни, но я не вопрошала. Так это и ушло. И могила у Николая Павловича, как у Моцарта, — общая.

Господь явил ему великую свою милость, и он был отпет по полному православному чину. Сделано это было попечением моего отца. Отпевал его один из самых любимых наших пастырей отец Александр (Куликов), настоятель храма святителя Николая в Клённиках, на Маросейке, который сам и восстановил. В то время он служил далеко, в храме Адриана и Натальи за ВДНХ, ближе к Лосино-Островской. Мы обратились к отцу Александру с просьбой, ибо он окормлял нашу семью. Вот только не помню, очное было отпевание или заочное — уточнить надо. Но, скорее, все-таки заочное.

Николай Павлович приходил всегда без предупреждения. Я пошла открывать — а там мальчишки! Посмеялись надо мной — и бежать! Мы на первом этаже жили -такое вот невинное хулиганство в 50-е годы было. Опять звонок. Мальчишки — стоят и хохочут. И — ну! — бежать. Третий звонок — я беру лыжную палку, делаю, как говорят в народе, «козью морду» и открываю дверь. На пороге стоит Кавалер

Глюк. Он настолько выше всего, что не замечает ни «козьей морды», ни лыжной палки. Так эта встреча и запомнилась.

Он играл у нас — на нашем расстроенном фортепиано. Один концерт — с моей легкой руки — он дал у подруги Лидии Евлампьевны Случевской Надежды Эмильевны. Её отец Эмилий был большой человек в мире музыки — что-то с изданием нот связано. И дома у них был очень хороший рояль. Надежда Эмильевна и пирог с капустой испекла. Тогда Николай Павлович говорит: «А кто будет? Ведь я не могу просто так играть — я и спиной почувствую, если от кого-то исходит что-то не то. Я не смогу играть, я не смогу играть». Вечер Николая Павловича прошел удачно, и он сам был очень доволен. Николай Павлович любил устраивать такие Klavirabend`ы — давать камерные концерты в семьях московской интеллигенции.

Заработки у него были случайные. Он выступал со Скворцовым — долгое время мы не догадывались что у того есть имя и отчество, Василий Григорьевич — по школам, детским садам. У Скворцова были маленькие собачки в попонках с колокольчиками. Николай Павлович играл, а собачки танцевали. Так эти бродячие музыканты и зарабатывали свой сирый хлеб на жизнь.

Дело было в их несхожести и во внешности Скворцова. Николай Павлович был высокий, красивый, а Скворцов был земной, простой и милый человек. Без всякой мистификации. Какой-то весь округлый. Николай Павлович его дразнил за влюбчивость.

И вот однажды Николай Павлович, который, как я понимаю, постоянно находился в каком-то внутреннем напряжении, захотел сбросить это напряжение. И говорит мне: «Вера, сейчас мы напишем Скворцову письмо». Мне было приятно — я девчонка, а у меня такая необычная дружба со странствующим Кавалером Глюком.

Я его никогда не боялась. Я — на удивление! — всегда видела в нем неприспособленного к жизни ребенка. У нас с Николаем Павловичем всю жизнь были отношения как у трехпятилетних детей. Глубочайшей чистоты был человек.

Я взяла бумагу, мы с ним сели, взяли цветные карандаши, ручку, и я по его указанию на одной стороне листа на-

рисовала сердце, пронзенное стрелой, с короткой надписью: «Вы меня очаровали!». На другой стороне надо было нарисовать — что было много труднее для каждого, кто не знаком с живописью — фигу с короткой надписью: «Вы меня разочаровали!».

Так мы с ним Скворцову письма писали — и он смеялся от души, совсем как ребенок. Предполагалось, что это послание Николай Павлович отправит Скворцову по почте.

Любила, когда он мне играл, — он, видимо, чувствовал, что я не музыкант. Сыграем мою «Девицу заручённую», я слезаю со своего стула, Николай Павлович садится — и играет, играет. Не помню конкретно, но помню, как все внутри замирало от восторга, от счастья. От чего-то неземного.

Когда он приходил, мы его кормили. Николай Павлович никогда не жаловался. Жил в Малаховке, телефонов не было. Остальную картину его жизни надо было представить самой.

Всё время приговаривал: «Галочка! Галочка!». У папы есть зарисовка «Галина улыбка»: «Бывают слабые улыбки, не могут достать до глаз. А Галина — расплывается даже кругом головы. Плохонькая брошка расцветает от нее в яркие бусы, а воротник ситцевой кофточки покрывается праздничным украинским шитьем. Хорошо иметь такую улыбку». Это написано в 1938 году.

Было понятно, что Галочка, жена Николая Павловича, кажется, математик — была ещё менее приспособлена к жизни, чем он. Никогда ничего не просил с собой. Да у нас ничего и не было. Так, какой-нибудь мамин суп, чтобы его поддержать.

Часто приговаривал: «В Малаховке много хулиганов».

Боялся хулиганов и держал в кармане пачку табака. Когда его спрашивали: «Как пользоваться этим средством защиты?», Николай Павлович уверенно отвечал: «Бросишь ему в лицо горсть табаку — и бежать!». Мой муж в молодости записал эту историю с табаком в свою записную книжку — так она ему понравилась.

Папа начал брать у него уроки музыки — наверное, это было уже на Софийской набережной. Папа делал большие

успехи — дошёл до Лунной сонаты Бетховена. Но не смог в этом пребыть, не смог это удержать — наверное, какой-то поворот судьбы опять случился.

Они были очень разные люди. Мой папа все-таки очень стремился к общению. Интересовался людьми. А Николай Павлович жил поверх жизни, что у него в голове — неизвестно было. Такое устроение — человек-одиночка.

В какой-то момент — мне было уже больше двадцати лет — я и сама стала брать уроки музыки у Николая Павловича. В каждом пальце — своя чувствительность. Он давал много упражнений — мячик, яблоко, ладонь.

В ту пору Николай Павлович жил у Александры Ивановны — она его боготворила. Во время урока сидела молча и благоговейно, тяжелые руки на груди крест-накрест. Простая женщина, шофер, самозабвенно любила технику. В отличие от Николая Павловича, она вся была порождением пламенной социалистической действительности — кроме чувства затаенной отрешенности, которое внушал ей он — своим обликом, музыкой. Когда он играл, не было предела ее тихому восторгу и скрытому восхищению. Это она спасла его после смерти Галочки.

А потом и она умерла. И он остался один. Тут он начал за меня как-то цепляться — как за остров. И всё, что ни скажешь, он как-то по-особому воспринимал. И тут уже самый конец, я не помню, кто взял над ним опекунство.

Сестра моего мужа, Сонечка Никитина, тоже ходила к нему брать уроки — мы сосватали ему Мишу Антонова, математика. Он ходил брать уроки и принимал участие. Потом много помог Лиде Тужловой.

Николай Павлович никогда не открывал дверь сам: открывали соседи или Александра Ивановна. Как бы он шел в полутьме по наклонному полу заставленного рундуками коридора — не знаю.

В мае Николай Павлович надевал белый пиджак и говорил: «Сейчас праздник цветения вишен в Кремле». И шел прогуляться по набережной и в Кремль. Там потрясающе цвели вишни и яблони — внутри сад, который сбегает с холма к реке. Это бывало в первую — вторую недели мая.

Мама — в ней было то, что, святые отцы пишут, есть только в крестьянстве: восприятие явления без всякой оценки. Мама могла сказать: «Пришел Николай Павлович!», — и в одном слове пред тобой восставал Николай Павлович без всякого рассказа о том, что он странный или гениальный. Мама с отцом относились к людям с полным простодушием — мама имела такую меру во всём, что у неё всегда все спрашивали рецепт, что бы она ни приготовила. Её особые супы, которыми мама могла всех накормить. Но Николаю Павловичу нельзя было предлагать есть, можно было только поставить на стол. И он сам решал, будет он пить чай или повременит.

О маме говорили «как в печке согрелся», приняв общение с ней. У нас был простой христианский дом и люди — под общим впечатлением от нашей семейной жизни — позже крещение принимали и даже постриг. Это и у папы было, и у мамы — могло быть сожаление о состоянии человека или радость — но без оценки. Николай Павлович в нашем доме никогда не воспринимался как человек порушенный.

Он приходил и вручал маме «Мишки» — в последние годы, когда был еще «выездной». С дамами ему, наверное, было трудно общаться. У меня такое подспудное чувство, что дам он, наверное, скорее боялся. Но это я могу только предполагать.

Папа был ветеринар, и Мария Вениаминовна Юдина, конечно, в первую очередь, существовала для нас через своих кошек. Она папе очень доверяла. Он в какое-то время глубоко вник в гомеопатию. И начал лечить и нас, и животных гомеопатией — Мария Вениаминовна смеялась: «Юлиан Сергеевич лечит кошек наложением рук». Когда мы с папой ходили с визитами — а у него была дружба со всеми пациентами и хозяевами животных — я заметила, что у него очень красивые руки. И какие-то целебные.

Николая Павловича он не лечил никогда. Николай Павлович был абсолютная стопроцентная недотрога. Он очень настороженно охранял своё пространство и не позволял его нарушать. С Николаем Павловичем можно было общаться, только принимая его условия. Вот он пришёл, захотел выпить чаю — или не захотел. А на этот раз захотел сыграть. И потом пропал — на долгое время. Я всю жизнь практически имею дело с такими людьми — и привыкла, что самое большее, это можно поставить еду на стол. И не предлагать.

Николай Павлович мог доверить маме постирать свою белую рубашку — оставить её... Или мама ему сама предложила. Давно это было, не помню точно, прошло лет шестьдесят с лишним. И если мама удивится, безмолвно, деликатно — то вот он и объяснил однажды, что вытер белой рубашкой сапоги, ибо сапоги — это самое главное.

До революции священство имело право носить только сапоги — никаких ботинок. В этом вопросе Николай Павлович уподоблялся нашему священству. Чистая обувь придавала ему уверенности, скрывала тяготы.

Внешность Николая Павловича и манера держаться была явно польская. Выражение лица с некой отрешенностью, на которую не мог посягать мир, глаза, нос, весь его облик — что-то в нём было возвышенное, но польское. Не во всяком поляке есть возвышенное — простой польской гордыни, он называл её «польский пшют», не было, а красота была! Истинный Кавалер Глюк!

Кажется, его родители были расстреляны, но не знаю точно.

Конечно, его жизнь была бедна внешними событиями. Он вел жизнь отшельника. В концерты не ходил. Только в Кремль на цветение вишни. И ездил в Гагру — пройдет по тропинке и ахает, вздыхает: «Как это прекрасно! Как Божественно!».

Такого мистического исполнения, как у него, я не знала. Конечно, он жил в Эмпиреях и играл оттуда сюда, а не наоборот. Ничто земное в его жизнь не проникало.

Его внутренний мир был настолько богат, что его совершенно не интересовала жизнь учеников. Все бытовое было вне его поля внимания.

Николай Павлович, возможно, меня любил, но скорее — доверял. Что ни говори, он помнил меня в детстве — я его видела в пять-шесть лет, а потом пришла учиться музыке в двадцать два года. Так что знакомы мы были долго, семьями.

Папа после войны очень увлёкся орнитологией — была принята программа заселения Москвы певчими птицами. И он вместе с Владимиром Владимировичем Леоновичем много ездил по Подмосковью, изучал повадки птиц, гнездование, пение. Владимир Владимирович был человек прежней породы, эстет, тончайший ценитель Прекрасного. Его пребывание в должности ученого секретаря Музея изящных искусств на Волхонке составило целую эпоху.И сейчас, в дни празднования 100-летия музея, без его фигуры в исторической панораме жизни музея не обойтись. Я не сомневаюсь, что его непременно помянут: он был безупречен во всём, и его прямая высокая фигура воплощала аристократизм подлинного духа этих стен. Аристократизм Прекрасного — от древности и до наших дней.

Но подлинной его стихией была природа. Там находил он гармонию благолепных сопряжений и непорушенной самочинности. Утренняя трель зарянки, крик сойки, коленца соловья — все наполняло тишину пустынного леса особым созвучием жизни, и Владимир Владимирович Леонович ощущал себя жрецом этой красоты. Мой отец был его верным Санчо Панса. И по сей день коллекция голосов птиц, изданная комплектом пластинок на фирме «Мелодия», имеет высокое признание.

Для моего отца птичье пение было не просто усладой, но кантиленой, которую он пытался найти в звучании фортепиано. Все кончилось тем, что Николай Павлович заселил пространство крошечной комнатки на Софийской набережной, где проживал с Александрой Ивановной, канарейками. Комнатка о двух окнах — четыре шага в длину и полтора в ширину, на размер прокатного пианино «Красный Октябрь» — была прибежищем разноцветных пернатых: желтые, нежно-абрикосовые, зеленовато-лимонные канарейки. «Апельсинчик, Лимончик!», — звали их Николай Павлович и Александра Ивановна. Канарейки садились на край старенького пианино и выводили рулады. Больше всего они любили, когда Николай Павлович играл сонаты Скарлатти с их высокими арпеджио. В лучшие годы канареек было больше двадцати. Это была память о В.В. Леоновиче и о птичьем царстве его души.

В тяжелые дни Александра Ивановна ездила по воскресеньям на Птичий рынок продавать кенаров — они стоили дорого. И птенцы вылуплялись радостно, обстановка была райская.

К концу жизни Николай Павлович, отрешившись от своих сложных мистических блужданий, пришел к чистому православию. У него была одна странность, некий дар, с которым он и сам не знал, как управиться. В Патерике есть житийные истории: святые боятся даров и просят ко Господу продлить их жизнь настолько, насколько дан был дар, чтобы его изжить. И у Николая Павловича был дар, даже в каком-то отношении болезненный, с моей точки зрения. Он мог с уверенностью сказать, что такого-то числа во столько-то часовв таком-то году было то-то и то-то. Своего рода то ли провидец, то ли духовидец. С числами и датами у него были свои особые взаимоотношения. Говорил в прошлое — не в будущее. Такая вот странная память, не доступная обычному человеку. Одним словом, Служитель Числа или Жрец Гематрии.

У моего папы в жизни было очень много красоты, как у Николая Павловича был дар счастья.

О бытовом никогда не говорил — да и вообще мало говорил. Никогда никого не критиковал. Но про музыку не мог сдержаться: о Гилельсе говорил, что он стучит по клавишам. И вообще манера исполнения была вся не то.

Музыка — это откровение, но в музыке есть свои опасности: она доходит до духовности и кончается. Но там, где кончается музыка, не всегда начинается духовное.

Евреи получили музыку в земле Нод как тоску по Богу — и если человек ее преодолеет, то придет к молитве.

Я здесь, например, слушать музыку не хочу — я хочу ее слушать уже там.

Во время моей поездки в Святую землю я молилась обо всех — и о Николае Павловиче. Жизнь его была странничество. Но не бродяжничество. Бродяга, он все-таки не обладает такой высотой духа и мышления. А странник — это человек Божий, бредущий по лицу земному. И его неукорененность в одном месте — крест, который ему Господь дает. Странни-

чество — это благочестие, которым Николай Павлович обладал сполна.

Странником может быть и человек, имеющий дом, семью. Но он не прилепляется к ним. Николай Павлович был странником дважды — с одной стороны, с детства был устремлен и поэтому выбрал музыку, а с другой стороны, в силу своего устремления не имел возможности приладиться, приспособиться к быту. И все из-за своей бескомпромиссности. Если же у него появлялся очаг — как дом Александры Ивановны на Софийской набережной — он испытывал чувство благодарности за то, что у него появилась крыша над головой. Все было в его жизни хрупко. И это очень чувствовалось.

Ничего не осталось от Николая Павловича, может быть, только ноты с его пометками или какая-нибудь тетрадь. Он, по-моему, из таких людей, которые после себя никому ничего не оставляют. Как Настасья Филипповна в «Идиоте»: «На мне ничего своего нет». Так и здесь, ситуация трагическая…

В традициях родительского дома Николай Павлович всегда всех поил чаем. Мы знали: чай должен быть свежезаваренный, горячий и крепкий. К нему подавался черный хлеб с маслом — круглый серый хлеб. Всем своим видом Николай Павлович радовался, что тебе это нравится, что тебе вкусно и тепло.

Щедрость его была воистину королевской, о чем лучше всего свидетельствовал вид самого хозяина. Совершенно забывалось, что за окнами шумит современный город. Возникала особая атмосфера, складывалось особое пространство: старый музыкант, принадлежавший не пойми к какому веку — Баха или Моцарта — вел с тобой неспешную беседу о музыке.

Как всегда в присутствии незаурядного человека, стены раздвигались, и комната казалась большой. В воздухе порхали птички — переговаривались, садились на занавески, на инструмент, иногда на плечи и даже голову Николая Павловича. Их было много, и все пространство звенело от их щебета. Хозяева каждую знали в лицо: Лимончика и Апельсинчика я помню отчетливо.

Апогея оживленности канарейки достигали, когда Николай Павлович начинал играть. Они поднимали громкий щебет, но это совершенно не мешало исполнителю. Удивительно, но и остальным тоже не мешало. Все было возвышенно — и в то же время просто и естественно.

Я никогда не могла сказать, сколько длился урок — времени не было. И о каких-то регламентах — сорок пять минут или час — не шла речь: как посидится, так и посидится.

У нас дома Николая Павловича не обсуждали. Папа о нем не написал, как о Марии Вениаминовне Юдиной, о которой его попросил написать ее душеприказчик А.М. Кузнецов. А то бы и этого не было. Возможно, папа позже и подошел бы к воспоминаниям о своих встречах с людьми, а так у него была своя задача. Да и ту он, пожалуй, не до конца осуществил.

Как-то папа сказал мне: «Мною руководила только любовь!». И особенно любовь к этому исчезающему миру. Я помню, как один год папа плакал, — когда ласточки не прилетели. Он понимал, как им теперь тяжело — то они погибали от разлива бензина, то высоковольтные линии… Он боготворил мир как Божье творение.

Его сознательная идеология — на фоне земной жизни отыскивать красоту. И даже в страдании видеть положительное. В Николае Павловиче они с мамой в первую очередь видели музыканта, человека возвышенной души, тонких высоких чувств. И принимали его в хрупкой неповторимости его земного неустроенного бытия.

Иван Соколов

ТАЙНЫЙ ГЕНИЙ

Годы занятий с Николаем Павловичем остались в памяти как прикосновение к чистому, светлому, прекрасному миру музыки — и такому же огромному, как этот мир, внутреннему миру этого необычайного человека. Тогда нами впервые познавались тайны и красоты музыки — лучшего проводника по этому «заповедному саду» не было и быть не могло.

А было все так. Моя тетя Ольга Ивановна редактировала книгу чудного человека и музыканта Елены Петровны Макуренковой о Валерии Владимировне Листовой, выдающемся педагоге гнесинской школы. Моя тетушка обратилась к Елене Петровне с просьбой найти учителя по фортепиано для ее племянников. И Учитель пришел.

То, как он повлиял на нас, я осознал много позже. А наш папа — Глеб Иванович Соколов (1924–2000) — вообще считал, что влияние Николая Павловича на нас было сильнее влияний других людей, окружавших нас тогда. Говоря это, он всегда как бы вполголоса добавлял, что он говорит, как «профан в музыке» (это его слово, — а профаном он не был, наоборот — понимал и чувствовал музыку глубочайше). Такая деталь: я написал несколькими строками выше «необычайным человеком был Николай Павлович». А ведь это из его лексикона слово — «необычайный». Сейчас так уже не говорят. Говорят просто — «необычный». А он нас, детей, поражал даже самой мелодией произнесения этого слова («Ты и во сне необычайна, твоей одежды не коснусь» — А. Блок).

Все эти мысли пришли потом. А тогда — в 1969–70-ом годах — было детское любопытство брата и сестры, была настороженность перед неизвестностью. Мы вышли на станции метро «Новокузнецкая», спустились по Пятницкой улице

к Москва-реке, перешли по мостику на остров (забыл, как он называется) и перед набережной Мориса Тореза (так она называлась тогда) зашли в булочную, свернув немного вправо. Там мы купили коробочку пирожных «эклер», потом вернулись на Пятницкую, прошли под автомобильным мостом и пошли дальше по набережной Мориса Тореза. Пройдя мимо издательства «Советский композитор» — там работала моя тетя, Татьяна Ивановна Соколова, папина сестра (1917–2005) — мы свернули налево, в Фалеевский переулок: справа от нас была Москва-река, за которой стояли кремлевские стены и башни. Николай Павлович жил в коммунальной квартире дома № 4 по правой стороне переулка, если идти от реки. Перед дверью мы оборачивались — так потом повторялось перед каждым уроком — и любовались на колокольню Ивана Великого, которая стояла между домами, в пролете между ними. Николай Павлович научил нас идти по переулку, не отрывая глаз от колокольни. Если мы пятились, она уменьшалась, когда мы приближались к ней, она росла, устремляясь ввысь, как ракета.

Войдя в подъезд, мы оказывались в длинном коридоре коммунальной квартиры — с лесенками, поворотами, закоулками, дверями. Открыв одну из этих дверей, мы попадали в маленькую комнатку — наверное, не более десяти квадратных метров.

Обстановку ее описать просто. Напротив двери — два окна. Слева, вдоль стены — пианино. Между двумя окнами — стол. Вдоль правой стены — кровать. Справа от двери — шкаф. Слева от двери, кажется, была тумбочка или этажерка с нотами. Два-три стула (Николай Павлович говорил, что они «венские», для меня же это тогда был пустой звук), открытая большая клетка, где жило множество канареек. Вот и все. На широком подоконнике умещался малогабаритный холодильник «Морозко» — видимо, подарок учеников. Пианино было прокатное — это мы узнали позже. В атмосфере этой комнаты мы провели много незабываемых часов. Ноты, книги, мебель, летающие над головами канарейки, уют, тепло, радушие хозяев сложились в моей памяти в один аккорд. А хозяев комнатки было двое — Николай Павлович Стани-

шевский и Александра Ивановна, или, как ее называл Николай Павлович, Шурочка.

Николай Павлович родился в 1900-ом году, не знаю точно, где — или в Киеве, или в Харькове. Оказалось в Чернигове. Значит, в то время ему было около семидесяти лет. Мама рассказывает, что он сравнивал свой тогдашний облик с рисунками стариков в профиль, сделанными Леонардо да Винчи. Был он высок, сед, красив, с крупными чертами лицами, величественной осанкой. На всем его облике лежала печать глубокой одухотворенности. Около него всегда находилась скромная, немногословная, очень просто одетая Александра Ивановна, готовая тотчас оказать ему любую услугу.

Надо сказать, что у меня шел период частой смены педагогов. И стала появляться некая психологическая боязнь нового человека, который тобой руководит, учит, направляет. А здесь — страха как не бывало. Был интерес, ощущение увлекательного игрового процесса, открытие мира музыки с той стороны, с которой этот мир в то время уже мало кем открывался.

Основой педагогического метода Николая Павловича, как мне сейчас кажется, было все-таки чистое вдохновение и окрыление ученика своей игрой, своей любовью к музыке, поэзии, природе, своим духом. В Николае Павловиче жил дух любви к жизни — во всей ее полноте. И мы чувствовали этот дух — и зажигались им. Он почти не задавал этюдов, а если задавал — то в его исполнении каждый инструктивный этюд Черни или Бургмюллера превращался в прекрасный цветок, благоухающий ароматом чуда и светящийся всеми красками звуковой палитры фортепиано. А пианино-то было — самое обычное, прокатное, не то «Красный октябрь», не то «Заря», не то вообще «Ласточка». И волшебство преображения учебной пьесы в сияющий драгоценный камень от этого поражало еще больше. «Сколькими способами ты можешь сыграть один и тот же звук? Я — двадцатью пятью», — говорил он. И каждое прикосновение рождало свою краску — единственную и неповторимую (конечно, красок было гораздо большее число).

Помню в его исполнении восьмитактовое упражнение Черни Фа-мажор. Под его руками оно превращалось в куст

сирени, в бабочку, в переливающуюся всеми цветами радуги фантастическую морскую волну. Он играл его, повторяя, варьируя, объясняя, почему оно звучит так по-разному.

В его отношении к нам было что-то от старшего друга, от товарища, объясняющего правила какой-то новой, таинственной и захватывающей игры... «Я такой же, как и вы, но в силу случая живу на этой земле немного дольше, чем вы, дети, и поэтому хочу поделиться с вами тем, что мне открылось», — как бы говорил он самим тоном своего общения с нами. И это делало интересным все, что он объяснял нам.

Методика развития технического мастерства, которую он применял, была своеобразной, и, в общем-то, для детей, довольно скучной. Он развивал у нас беглость пальцев — называя ее по-французски «*perlé*». Каждая клавиша в пассаже или просто в мелодии бралась сначала каким-либо пальцем при изящно собранной кисти, потом палец разгибался вместе с другими пальцами (не покидая клавиши), и рука превращалась в некое подобие балерины с картины Дега. Затем она опять сгибалась, теперь становясь похожей на нахохлившегося воробушка. Это называлось упражнением на растяжку, или разгибанием пальцев, и так по многу раз проучивались все исполняемые пьесы, где была мелкая, пассажная техника, а также кантиленные мелодии. Так развивались и беглость пальцев, и, скорее, — олимпийское спокойствие и любовь к созерцанию, медитации, неторопливости. Но потом движения ускорялись — и вот уже вспоминаются короткие широкие рукава чистейшей накрахмаленной белой рубашки, аристократические, белые, в меру большие руки, взлетающие над клавиатурой и, казалось, заполняющие собой все пространство небольшой комнаты.

Особенно высоко взлетали руки при другом приеме из технического арсенала Николая Павловича — при так называемых «вздрогах». Здесь роль пальца выполняла вся рука — или обе руки одновременно. Только там — палец разгибался, а здесь — рука освобождалась и, оттолкнувшись от аккорда, взлетала ввысь. Таким приемом мы учили «Полонез» Шопена Ля-мажор. В результате «вздрогов» плечевые мускулы освобождались и одновременно развивались. А «разгибание

пальцев» развивало мускулы кистей рук, да так, что когда Николай Павлович напрягал мышцы около локтя — все «костяшки» пальцев раздвигались наподобие гармошки в стороны! Вся эта «физиология» становилась увлекательной, интересной, новой — благодаря обаянию педагога.

Некоторое однообразие этих штудий легко прощалось нами. Обаяние его приводило к тому, что заниматься дома и играть ему на уроке начинали и тетушки, и мама — те, кто водил нас с сестрой на занятия. Даже папа, приведя нас впервые к Николаю Павловичу на урок — уже на следующий день играл, разгибая пальцы, «Старинную французскую песенку» Чайковского, одну из немногих пьес его репертуара (он был искусствоведом по профессии). Но постепенно «разгибания» и «вздроги» становились все меньшими по амплитуде, их темп убыстрялся. И вот уже зазвучала музыка — Этюд Шопена *f-moll op.* 25, его же Фантазия-экспромт, Рондо *c-moll op.* 1.

На каждом уроке нам задавалось по две-три новых пьесы. Что-то оставалось в репертуаре, а что-то разбиралось, а потом как-то исчезало из нашего поля зрения. Но скоро в репертуаре было уже пьес 50–60. Он был достаточно пестрым. Инвенции Баха, нетрудные пьесы Бетховена, много Шопена, Скрябина. Мало сонат, этюдов (это, видимо, и было причиной того, что родители через несколько лет стали искать для меня другого педагога — тогда мы еще не знали, что судьба выведет нас на встречу со Львом Николаевичем и Ириной Ивановной Наумовыми). Очень много тонких и изысканных пьес из салонного репертуара конца XIX века — Андалузка Пессара, Вальс Годара, Вальс Дюрана... И названия, и сами ноты — пожелтевшие и ветхие — несли аромат ушедшей эпохи. Некоторые сохранились у меня до сих пор — дореволюционные издания с трогательными следами, оставленными летавшими по комнате канарейками. Их было много — около двадцати. Клетка не закрывалась, и они то и дело сновали из угла в угол комнаты над нашими головами.

Но, может быть, самым притягательным в уроках Николая Павловича была его игра. С чего начать? Помню Этюд Скрябина *Fis-dur op.* 42. Моему детскому сознанию он представился тогда каким-то чудесным миражом, зыбким звуковым видением, похожим на бледно-зеленое зарево заката, стоящее всю ночь на небе и переходящее в рассветную зарю. Это сейчас я сравниваю это впечатление с бунинскими строчками. Рассказ «Руся»: «И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдали, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары — и летали, летали с тихим треском над лодкой и дальше, над этой по-ночному светящейся водой, страшные, бессонные стрекозы. И все где-то что-то шуршало, ползло, пробиралось...»

Тогда, конечно, Бунина я не знал. Но услышанное чудо этого «трельного» этюда потрясло меня. Так же потрясали услышанные впервые «Поэма» *op.* 52 № 1, с ее последним аккордом, про который говорилось: «До-мажор — царь всех тональностей!», — «Листок из альбома» *op.* 45 № 1, «Желание» *op.* 57 № 1 (и здесь — наслаждение бесконечным арпеджио последнего аккорда, — помню, что мне удалось повторить его с первого раза по слуху), Этюд *op.* 2 № 1, Прелюд *op.* 2 № 2, Прелюдии *op.* 11 №№ 4, 10, «Поэма» *op.* 32 № 1, Мазурки *op.* 3, *op.* 25, *op.* 40. Еще — Прелюд для левой руки из *op.* 9, «Ласка в танце» из *op.* 57, многое другое. Музыка Скрябина, такая необычная, сосуществовала на уроках Николая Павловича со стихами поэтов начала XX века, сходных ей по духу. Мне запомнились стихи Северянина и Гумилева. Игоря Северянина читал нам и папа — «Я еду в среброспицной коляске Эсклармонды» и «Ананасы в шампанском» мы уже знали и любили. А в исполнении Николая Павловича мы слышали:

В твоем саду вечернем бокальчики сирени
Росою наполняет смеющийся июнь.
И сердце утопает в мелодиях курений,
И сердце ускользает в развеянную лунь.

Меня ты клонишь в кисти, расцветшие лилово,
Захлебывая разум в сиреневых духах...
Истомно отдаваясь, растаивая слово,
Тобою наслаждаюсь, целуя впопыхах...

Никакой эротики, помнится мне, я тогда еще не ощущал, не чувствовал. Для меня здесь была чистая поэзия, романтизм, фантастическая красота новых слов, рифм, созвучий, перекликавшаяся с музыкой Скрябина. Это и другие стихотворения я переписал себе в записную книжку с таблицами шахматных турниров и школьными анекдотами. Вот — «Осенняя элегия»: «Сердцу грустно-грустно...» Или — очень характерное для атмосферы уроков стихотворение «*Nocturne*» (1909 год, книга «Поэзоантракт»):

Кто был со мною вчера при звездах,
Когда сырели ковры полей?
Кто цвел луною? В чьих взорах-гнездах
Сверкали трели во тьме аллей?[1]

Были и другие, волшебные, дурманящие красотой стихи...

Для нас его уроки были ниточкой в мир духа. Не только стихи звучали на уроках. Каким возвышенным, пророческим, проповедническим голосом читал он нам, детям, в 1970-м или 71-м году, начало «Евангелия от Иоанна»: «В начале бе Слово, и Слово бе к Богу, и Бог бе Слово». А может быть, он читал по-русски: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог». Но потом добавлял: «А по церковно-славянски «было» — это «бе». Это слово «бе» я хорошо запомнил.

В 1969 году меня крестили на Успение Иона Богослова, 9 октября, но в храм не водили, так как у родителей могли возникнуть трудности на работе — такое было время. Видимо, после этого я стал открывать Библию — «Евангелие от Иоанна», «Апокалипсис», начало «Бытия». И, как бы «ударяясь» своим нечувствительным лбом о текст, оставлял до следующего раза.

Николай Павлович передавал нам всего себя — это было слышно в интонациях его голоса. Он открывал нам свою любимую музыку. Она становилась моей любимой. Например, «Парсифаль». Одно то, как это слово произносилось — незабываемо. Думаю, что он не играл нам «Парсифаль». Но как-

[1] *Северянин И.* «Тост безответный». М., 1999. С. 165.

то я пришел домой и услышал по радио вступление к опере: шла передача К.Х. Аджемова «Воскресные музыкальные вечера». Первый раз в жизни у меня полились от музыки слезы.

Помню его фразу: «Отдам сапоги за пластинку 7-ой Симфонии Брукнера». Гениальное *Adagio* этой симфонии — квинтэссенция всего духовного облика Николая Павловича. Он был весь — это *Adagio*. Детский, наивный, страстный, святой... Все — вместе. А сапоги он ценил. И нужны они ему были очень. Ведь жили они с Александрой Ивановной бедно — только на зарплату от его частных уроков.

Всегда кормили учеников — на уроке, то есть, — после урока. Меню было одинаковое: вкуснейшая гречневая каша с черным «круглым» столовым хлебом и чай. К этому добавлялись приносимые нами вкусности — то мясо, то пирожные, то конфеты. Пишу и вспоминаю, что о В. Хлебникове впервые услышал тоже от него. Это была история, как Хлебников, сам голодный, ставил за окно кем-то подаренную ему кашу, отдавая ее идущему на фронт солдату. Стихов Хлебникова я тогда еще не знал — кроме смешной строчки «Волны скачут ла-та-та, волны скачут а-ца-ца...» из «Поэтического словаря» Квятковского — но нравственное впечатление уже было.

Пишу это и поражаюсь: ведь Николай Павлович мог знать Хлебникова лично, мог видеть его, говорить с ним. Удивительно, как прошло через весь XX век это бережное отношение к еде, простота, скудость обедов, ужинов. Иногда Николай Павлович любил побаловать себя и других чем-нибудь вкусным. Мама вспоминает, как они с Николаем Павловичем поехали на Арбат за щербетом. Николай Павлович величественно шествовал по улице, держа ее под руку. Все оглядывались. Открыл дверь магазина, пропустил ее вперед. В нем была значительность, выражающаяся в каждом его жесте.

Предельно скромные материальные потребности, жизнь на грани нищеты — и непрекращающееся ощущение счастья, заметное во всем — в глазах, в разговоре, в жестах. Эти характерные черты не вступали в конфликт, а, наоборот, как бы вытекали, дополняя друг друга, создавая облик чистоты, красоты, не меркнущий от прошедших десятилетий.

А в сущности, жизнь его была трагична. Репрессированы один за другим родители. Тяжелое нервное потрясение от этого. Смерть первой жены. Это только из того, что мне известно. Так умели люди в трагических обстоятельствах не угашать горения духа, а, наоборот, воспламенять его.

Стихотворение Гумилева про рабочего, льющего пулю, которая его же и убьет — тоже впервые нам прочел Николай Павлович. А маме он преподнес коричневую общую тетрадь с собственноручно переписанной им «Бхагавадгитой». Он спрашивал меня: «Ты можешь это произнести вслух — Бха-Гавад-Гита? Это очень важно». Еще давал почитать — и дарил — книги по теософии о расах, лемурах и т.п. Обложка оторвана. На лицевой странице написано: «Паскаль». Мы думали — это маскировка, имея в виду философа Блеза Паскаля, который не был запрещен. Но был, оказывается, и другой Паскаль — из области теософии — или эту фамилию носила женщина-теософка, не помню. Что-то Николай Павлович говорил и о Данииле Андрееве, о его «Розе мира». Сейчас я ощущаю какую-то родственность духа между Николаем Павловичем и Даниилом Андреевым. Они были людьми одного поколения, одного духа. Как и Даниил Андреев, Николай Павлович обладал особой чувствительностью. Она проявлялась во всем. Один пример — не самый характерный — мне запомнился. Он хотел познакомиться с одним человеком. Придя в условленное место, он из-за дверей услышал голос этого человека. И, услышав, по тембру голоса, понял, что знакомство невозможно.

Воспоминания начинают дробиться на отдельные эпизоды, не связанные между собой, но объединенные личностью Николая Павловича...

Помню жаркое лето 1972 года. Июнь. Скоро начнутся памятные москвичам торфяные лесные пожары. Николай Павлович в белой рубашке с короткими рукавами, его артистические руки в сумерках чудотворят за фортепиано. Я сижу слева от него. Ощущение уникальности момента. Что он играл? «Загадку» Скрябина *op.* 52? Его «Поэму томления» *op.* 52?

В 1920-е годы Николай Павлович играл на пианино в так называемых «агитвагонах». Поезд останавливался, люди из соседних деревень сходились и слушали игру на невиданном инструменте. Однажды, чтобы заинтересовать народ, Николай Павлович поставил себе на голову стул, и так сыграл Марш из оперы «Любовь к трем апельсинам» Сергея Прокофьева. Спрашивал: «А ты можешь сыграть это с венским стулом на голове?» — про какую-нибудь салонную пьеску.

Отдельные фразы. «Надо уметь лениться. Ты умеешь лениться?» «Целебная тишина. Учиться слушать тишину». Вспоминал «словечки» из своей юности. «Как твое заглавьице? Из каких бэлэт?» Так в шутку спрашивали: «Как твое имя? Откуда ты (Из каких болот)?»

Увидел у меня в руках книгу шахматиста Каспаряна «Этюды». Оживился: «Этюды!» Тут же разочарование: «Шахматные...»

Страдал от соседей. «Вот мы говорим сейчас, а они стоят под дверью и слушают». Это говорилось нарочито громко. А за стеной играло радио. Сестра помнит звуки ансамбля «Рококо», который нам очень нравился.

Любил шоколадки «Морена», которые тогда завозили из Болгарии, кажется. Это была вафля в шоколаде с арахисом. Она была обернута в фольгу, которую Николай Павлович тщательно разглаживал, говоря: «Это золото. Хотя бы в виде фольги». Если обертка попадалась бумажная с наклеенной на нее фольгой, говорил: «Плохое золото. Мятое».

Характерны его слова «необычайно» вместо «необычно». Слово «невероятно» произносил с тремя «и» — «нивириятно», как-то щебечуще комкая все три слога.

Из карандашных пометок в книгах, которыми он щедро делился с нами: «Осанна! Цветение жасмина!»

Огромное значение придавал тому, что из окна его комнаты было видно небо. «Это — величественно. Это — таинственно. Это — многозначительно». Намекал на то, что в небе обитают великие духи.

Любил отдыхать в Гагре. Ходил на берег моря, чтобы насладиться закатом, поймать последний луч заходящего солнца. Лето проводил в Малаховке, на даче — ведь дом стоял в самом центре Москвы.

Иногда рассказывал про своего друга Скворцова. Эта фигура стала легендарной, и мы даже думали: не миф ли это? Потом мама встретила Скворцова на вечере, где собрались друзья и ученики Николая Павловича, когда его самого уже не было в живых. Мы слушали рассказы о том, как Скворцов ходил с группой маленьких беленьких дрессированных собачек по общеобразовательным школам. Или — как Скворцова спрашивали: «Кто вы по профессии?». Скворцов делал молча такой жест: горизонтальное движение опущенной вниз ладонью с быстрыми движениями пальцев. «Пианист?» В ответ — опять этот молчаливый жест. Оказывается — учитель танцев.

Странно, вроде — абсолютно малозначительный эпизод. Почему он запомнился? У Николая Павловича не было ничего малозначительного.

Это Николай Павлович называл «языком жестов», восхищался им. Знал он и язык взглядов. Это называлось «глазное знакомство», — когда общение происходило только с помощью зрения. Если кто-то, нарушая правила приличия, пристально в метро на него смотрел, он мог ответить сильным прямым взглядом. Это называлось:» Я отстреляпся!»

Сам Николай Павлович концертов не давал — видимо, сказывалось нервное потрясение от гибели родителей — они были репрессированы. Но как-то рассказал, что они со Скворцовым выступали в яслях, и Николай Павлович играл для грудных младенцев. Говорил о том, как они успокаивались, как внимательно слушали, какие у них были заинтересованные лица.

Как-то они с Александрой Ивановной пришли к нам в гости. Мы тогда переехали в Новогиреево. Они хотели пожить у нас какое-то время. (Для меня это было фантастической мечтой!) Этот проект не состоялся — видимо, из-за тесноты — нас было семеро, из-за очень «не дачной» атмосферы (девятиэтажка, блочная). Помню, сидели на стульях, разговаривали. Музыки не было. Кажется, пили чай. Когда я провожал Николая Павловича и Александру Ивановну до автобусной остановки, помню взгляды прохожих. Очень необычайная, возвышенная внешность была у Николая Павловича. Так и запомнился мне этот единственный раз, когда я прошел с ним сотню шагов по улице.

А вот его рассказ о том, как он в феврале ехал в Батуми, чтобы встретить там цветение вишен. Когда они отцветали — он переезжал на север, туда, где они только начинали цвести. И так — до самых северных вишен гнался он по России за этим чудом.

Любил крепкий чай, угощая им нас, детей, которые дома пили только слабо заваренный чай. Любил горький шоколад, конфеты с коньячной начинкой. Часто произносил с благоговением название своего любимого вина — «Алеатико». Иногда доставал откуда-то из-под стола или из-под кровати длинную узкую бутылку, высокую, как большой флакон для духов. Добавлял немного в чай. Иногда угощал мою сестру — не помню, чтобы я пробовал тогда это вино. Она говорит, что вино было слабоватое, сладкое, может быть, чуть крепленое, наподобие «Кагора».

Говорил много, артистично жестикулируя. Иногда, в особенно возвышенный момент, на его распростертую руку садилась одна из, кажется, двадцати трех летавших под потолком канареек — и тут же взлетала. Он говорил: «Шурочка!» — и запрокидывал широким жестом руку назад, за спину, где сидела Александра Ивановна с платочком в руке, которым она стирала с пальца Николая Павловича каплю, оставленную канарейкой. Разговор при этом не прерывался ни на секунду — это было обыденное явление. Клетка стояла на широком подоконнике одного из окон (другой подоконник занимал небольшой холодильник «Морозко»). Она всегда была открыта, канарейки в ней только спали, а целый день летали по комнате. Помню рассказ Александры Ивановны о том, как канарейки не любили, чтобы наблюдали за процессом высиживания ими птенцов. Стоило заглянуть в гнездышко — и яйца вскоре оказывались каким-то образом разбитыми и пустыми.

Как-то Николай Павлович повел нас смотреть тюльпаны в саду напротив кинотеатра «Ударник». Рассказывал о том, какие там хорошие садоводы, как они рассчитывают цветовую композицию так, чтобы сроки цветения гармонировали с окраской. И гамма цветов в саду была все время разной.

Еще несколько воспоминаний о технологической стороне занятий. Посадка к роялю от нас требовалась очень близкая, так, чтобы живот почти касался клавиатуры. «Тогда ты достанешь обеими руками одновременно краев клавиатуры», — объяснял это Николай Павлович. Мне все-таки это было немного неудобно, слишком близко — может быть потому, что у меня и так руки довольно длинные. Локти должны были быть расставлены. Если ученик держал локти внутрь, Николай Павлович был недоволен тем, что были видны мускулы и презрительным тоном говорил: «Мясо, мясо... убери внутрь мясо».

Любил сравнивать ароматы духов, вспоминая при этом прошлое. Говорил, что П.И. Чайковский тоже любил анализировать запахи — об этом пишет в своих дневниках сам композитор.

Еще немного о музыкальных впечатлениях от общения с Николаем Павловичем. Непередаваемо тонко звучали у него два фа-минорных Этюда Шопена, *op.* 25, и из «Трех этюдов для школы Мошелеса». На всю жизнь запомнились они мне, врезались в память своей «фиолетовой» атмосферой.

Прелюдия № 7 *A-dur* Шопена. Поглаживание клавиш в аккордах — тоже «фирменный» прием Николая Павловича для извлечения тихой звучности. Какое-то особое, аристократическое положение локтя при игре, как на танцах, когда ведешь партнершу.

Шопен. Второе скерцо. Незабываемо звучала вторая тема, в которую я сразу влюбился. Николай Павлович сам улетал вместе с ней на легких крыльях восторга. Казалось, он сейчас взлетит. А лицо — напряженное, губы сжаты и как-то чуть вдавлены. А самое начало игралось собранной кистью и звучало мрачно-зловеще, странно-гротескно. Как будто не кисти рук лежали на клавишах, а какие-то две черепашки своими лапками трогали слоновую кость клавиш — хотя клавиши, наверное, были пластмассовыми! Но это забывалось.

И, кстати: не это ли начало 2-го скерцо как-то отразилось в «Загадке» Скрябина *op.* 52 с ее «странным существом» наподобие птицы, явившимся Скрябину при сочинении? Сходство и начальных звуков, и образа наталкивает на эту мысль.

А вот еще одна вещь Скрябина, коренящаяся в Шопене — Мазурка соль-диез минор *op.* 3 — ее родство с шопеновским Полонезом-фантазией *op.* 61 очевидно. Здесь он допускал купюру в репризе, переходя от фортиссимо середины сразу к «виолончельному» соло левой руки в коде. Также купировал в Фантазии-экспромте Шопена в середине в среднем эпизоде повторения- эта купюра признается возможной в немецком издании.

Вальс Шопена *As-dur op.* 42. Какой за душу хватающий полет ощущался во второй, «припевной», теме, какая колючая острота звука, изящество движений, зримая танцевальность в игре локтевых суставов! Гармония внешнего и внутреннего, зримого и слышимого. Николай Павлович учил нас упражнениям в полиритмии. Нога стучала на три, а руки — на четыре. Так готовился ученик к исполнению этого Вальса, Фантазии-экспромта, Этюда *op.* 25 № 2.

Николай Павлович познакомил меня с миром Листа. «Утешения» — четвертое Ми-мажорное — я играл, «*Liebestraum*» № 3, Концертный этюд *Des-dur*. Сюда же примыкала и Прелюдия Баха-Зилоти, неопубликованная тогда и переписанная мной от руки с рукописи Николая Павловича. Тут какая-то тянулась ниточка от Баха — к Листу. От Листа — к его ученику Зилоти. А от Зилоти — к самому Николаю Павловичу.

В конце жизни Николай Павлович играл Сонату *h-moll* Листа. В этом тоже было что-то таинственное и значительное.

Когда я принес самостоятельно разобранную «Мимолетность» № 10 Прокофьева, он с интересом прослушал, спросил: «Это специально так медленно?» Да, так было мной задумано. Такой ленивый сарказм. Но я мог и быстрее сыграть, что ему и продемонстрировал.

Наверное, он отрицательно отнесся бы к электрическим фортепиано, к тренажерам без души... Душа была главным смыслом его жизни, ее основным наполнением. Почему была? Есть!

Завершая эти разрозненные воспоминания о Николае Павловиче Станишевском, хочется сказать вот что.

Он обладал бесценным даром — восторженностью, религиозным чувством благоговения перед красотой в любой

форме, даром сохранить это чувство постоянного пребывания в «сияющем храме бытия» и даром передать это чувство своим ученикам. В своей нелегкой жизни, в трагический период истории нашей страны он пронес в своей душе, не расплескав ни капли, это ощущение чуда, это удивление непостижимостью законов красоты и постоянное наслаждение ею. Казалось, чем более скрыт, скромен, невзрачен источник этой красоты — тем более загорается сердце его от нее. Как у Н.А. Заболоцкого, его современника:

Я воспитан природой суровой,
Мне довольно заметить у ног
Одуванчика шарик пуховый,
Подорожника твердый клинок.

Чем обычней простое растенье,
Тем живее волнует меня
Первых листьев его появленье
На рассвете весеннего дня.

В государстве ромашек, у края,
Где ручей, задыхаясь, поет,
Пролежал бы всю ночь до утра я,
Запрокинув лицо в небосвод.

Ночь потоком светящейся пыли
Все текла бы, текла сквозь кусты,
И туманные звезды светили,
Заливая лучами листы.

И, внимая весеннему шуму
Посреди очарованных трав,
Все лежал я и думал бы думу
Беспредельных полей и дубрав.

Он мог, наверное, часами смотреть на серое небо и ждать появления в нем чистого голубого окошка — просвета в бездонную глубину. Созерцание имело для него огромное, самоценное, самодовлеющее значение. В годы, когда, благодаря Елене Петровне Макуренковой, меня свела с ним судьба, в эту довольно однообразную эпоху, он весь жил общением с тайной Бытия, дышал благоговейным страхом перед величием этой тайны. Этот настрой, эта тональность его личности была тогда невероятным подарком всем тем, кому посчастливилось с ним общаться, невероятным уроком, школой выживания в непростое время, примером стяжания благодати в любых жизненных условиях.

Все в мире излучало благодать для Николая Павловича. Он умел ее видеть. И скромный цветок под ногами, и ветка цветущей яблони, сливы, черемухи, и последний луч заходящего солнца, и секунда «благословенной целебной тишины», и глоток крепкого сладкого чая с кагором, и, конечно, искусство — прежде всего, музыкальное, — напоенное отсветами, отблесками Солнца Правды.

Он был, можно, наверное, сказать, — рабом, слугой Красоты во всех ее проявлениях. Даже его страдания, мучения душевные — ведь сколько горя пережил он в своей жизни! — были как-то целомудренно и трагически прекрасны. Каждый, кто общался с ним, сразу чувствовал на себе, сразу перенимал его всегдашнее состояние души, которое Пушкин охарактеризовал так:

Отверзлись вещие зеницы,
Как у испуганной орлицы...

(«Пророк», 1825)

Эта орлица, испуганная тем, что внезапно увидела пламя божественного присутствия — постоянно ощущалась в Николае Павловиче. Он искал это пламя везде. Вот индийский эпос. «Упанишады» Он вдумывался в фонетику, в каждый звук этого слова. И оно уже горело огнем его духа. Тагор... Книги, подаренные им, до сих пор стоят у нас на полке. «Возьмите,

это я уже пережил», — говорил он. Так же было и с нотами. На некоторых — пометки, сделанные его рукой. Конечно, он был православным христианином. Но тогда это нельзя было афишировать.

Наши занятия прекратились в 1974-м году, с моим поступлением в Училище имени Гнесиных. С тех пор я только временами слышал о нем. Кто-то из знакомых встретил его летом в Гаграх... Он любил море, так же трепетно и священно относясь к нему, как и к цветам, птицам, небу, поэзии, музыке.

В Николае Павловиче жила мощная духовная сила. И сила эта претворяла всю будничную обыденность — в праздник, в восторг перед величием и красотой мироздания. В нем жила от Бога способность любой подножный жизненный материал озарять искрами чуда. Может быть, это звучит чересчур выспренно, но мне сейчас кажется, что он понимал жизнь как литургию красоты. И по вдохновению он претворял в божественный огонь многое из того, что видел вокруг себя. И делал этим жизнь близких к нему людей ярче, возвышеннее, светлее.

Своим даром он служил Богу, присутствие которого ощущалось в его комнате даже теми, кто понятия никакого о Боге, как я тогда, не имели. Эта возвышенная религиозная сущность его облика сквозила «между строк» так явственно, что позже, когда внешние формы веры стали возвращаться в нашу жизнь, когда в нее постепенно стала входить молитва — зерно этой молитвы упало на почву, возделанную такими людьми, как Николай Павлович Станишевский в самом начале нашей жизни.

Как был он, так и остался — в Начале. В самых началах Бытия и Сущего.

Марьяна Хацкевич

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О ШКОЛЕ БЛУМЕНФЕЛЬДА

Музыка есть мелос, а мелос есть верно уловленное дыхание.

Как не может забыть тело прошедшую сквозь него волну содрогания во время земного катаклизма, так помнит дыхание о великой причастности к космическому бытию. И плавится его эфирная природа, и диктует строгий порядок чисел, застывающих крюками на нотном стане. Дыхание есть первомузыка Вселенной, из которой навстречу жизни рождается голос как звук. Основу музыки составляет энергия мелоса как резонанса дыхания.

Эти воспоминания уходят в далекие времена, в 50-е годы двадцатого столетия, когда я оказалась в Гнесинской школе-семилетке на Собачьей площадке, которая располагалась в старом особнячке на Арбате. И здесь познакомилась со школой Блуменфельда как с нейгаузской школой. Хотела бы вспомнить об одной ее тонкой особенности — с которой больше не доводилось встречаться

Семилетка была очагом особой атмосферы тепла: она служила мостком из прошлого в современную жизнь.

Пятидесятые годы — это первые выпуски послевоенной школы, это дети, которые вырвались из войны и с присущей молодости радостностью, окрыленностью, необузданной энергией приносили себя служению искусству.

Я помню плеяду старепьких учителей: Елена Фабиановна и Ольга Фабиановны Гнесины. Елену Фабиановну вывозили в кресле, она уже не ходила. В Гнесинской школе долго висела фотография — Елена Фабианова и я в белом передничке, стою после концерта. Много позже осознаешь, что это детское восприятие чуда останется на всю жизнь. Облик каждого из педагогов— перед глазами: Зоя Владимировна Григорьева,

Валерия Владимировна Листова, Р.Г. Капустина, Елена Петровна Макуренкова, тогда еще Железняк.

Сегодня я понимаю: нейгаузское в Елене Петровне совпало с ее собственным, и встреча моего педагога с Учителем была закономерней, чем это можно было предположить.

В Николае Павловиче Станишевском Елена Петровна ценила школу Блуменфельда с ее культурой звука, тонкой нюансировкой и трагической глубиной. Он был ей близок и понятен. В свою очередь и Николай Павлович выделял Елену Петровну среди своего музыкального круга. Они общались на некоем птичьем языке, посылая друг другу в дар ноты и редкие книги. Николай Павлович ценил эту форму тонкой интеллектуальной игры.

Елена Петровна привела к Николаю Павловичу двух учеников — Александра Саца и Ивана Соколова. Она угадала их будущность. И они навсегда остались любимыми учениками Николая Павловича Станишевского.

Меня, маленького ребенка, Елена Петровна потрясла при первой встрече в гнесинской школе-семилетке своим обликом. Он был совершенно своеобычен. Неземная отрешенность и благородство лица, невесомость походки и обаяние, глубочайшее человеческое обаяние. Я почувствовала силу личности и выделила ее, безотносительно того, что мне в шестнадцать лет было уготовано встретиться с ней и стать ее ученицей.

Елена Петровна преподавала так, как не преподавали другие. Ей не свойственно было делать замечания, шуметь, повышать голос, копаться в *crescendo — diminuendo*. Ни одной пометки, ни одного замечания в нотах. Она шла от другого. Все в ней было точно выверенный тон, который непреложно требовал гармонического созвучия. Выражение глаз, дыхание, жесты руки, общая пластика говорили так много, что я тут же заиграла.

«Интерес — это и есть способность», — говорила она.

Без натиска, без унижения работал педагог, невероятно учтиво относясь к чужому мнению. С учеником Елена Петровна обращалась бережно. Она не учила, но пестовала, боясь своей нежностью, даже некоторой изысканностью превратить процесс обучения во что-то, что ему несвойственно, вернее, что было свойственно только ей — с ее атмосферой божественности и надмирности. Так себя никто не вел.

Я была на многих занятиях у других педагогов, сама прошла большую школу фортепианной игры, в настоящее время преподаю. Но то, как работала Елена Петровна, было высочайшее искусство, которое открыто единицам — это лучшее, что породила русская фортепианная школа.

И еще, Елена Петровна была великая утешительница. «Не пожалеешь — не полюбишь», ее известная присказка. Пожалуй, это было ее единственное расхождение во взглядах с Николаем Павловичем Станишевским.

Метод ее общения с учеником был построен на *внутреннем дыхании*. Поиск звуковой палитры основывался на обретении некоего внутреннего движения. По этому дыханию шел исполнитель и достигал того, что было очевидно в горизонте учителя: так достигалось преображение звуков в музыку.

А ее воспоминание о слезах Нейгауза при исполнении «Симфонических Этюдов» Шумана. Елена Петровна сама начинала сникать, вспоминая, как слезы Генриха Густавовича капали на клавиатуру во время игры. Именно «Симфонические этюды» Шумана... то, что особенно запомнилось в искусстве Елены Петровны и то, чем Елена Петровна была больна. В любое свободное мгновение она начинала музицировать, играя именно «Симфонические этюды» Шумана. Это был лейтмотив души, то, что давало ей возможность жить и существовать в слышании и видении иного, совершенно отрешенного от реальности мира.

И сегодня я полагаю, что принципы музыкальной педагогики школы Блуменфельда-Нейгауза, к которой несомненно примыкал Николай Павлович Станишевский, будут во многом определяющими в искусстве педагогики XXI века.

Педагогика перестанет перекрикивать шумовой поток жизни и перейдет *на легкий шепот*, который сродни шелесту листьев. И тогда *дыхание* станет определяющей категорией, ибо откроет горизонты вселенского полнозвучия.

Из жалкой служанки, обслуживающей современные смартфоны, музыка вырвется на простор и восстановит цели-

тельную мощь гармоний. В противном случае шумовой поток захлестнет ушную раковину человечества, и оно погибнет, как моллюск в луже растекшейся нефти.

Все это станет возможно в новой педагогике нового тысячелетия благодаря обретению мощного потенциала воображения в укор немощным усилиям современной фантазии. Переход от сферы *фантазии* к сфере *воображения* откроет новые горизонты и обеспечит прорыв.

Возможно, я ошибаюсь, но так я поняла своего учителя. Сегодня ты играешь по-одному, а завтра ты будешь играть совсем по-другому. Музыка есть мимолетное состояние души, которое нельзя зафиксировать. Поэтому невозможно в приказном порядке заставить исполнителя — пусть маленького, пусть студента, даже пианиста — делать то, что считает не он сам, но кто-то ему навязывает. Все богатство музыки идет от одухотворенности, от ощущения сиюминутности и эфемерности переживания — эта божественная стихийность музыки и называется фортепианным искусством. И ее равновеликими адептами были для Елены Петровны Макуренковой знаменитый Генрих Густавович Нейгауз и безвестный Николай Павлович Станишевский.

Великие трудники на музыкальной ниве, взращенные в лоне школы Блуменфельда.

Стою на кладбище под проливным дождем
И вспоминаю... Боже, ну о чем,
О том, что вот закрыта жизни книжка,
А по щекам толь слезы, толи дождь,
И в голосе слышна все время дрожь,
И зонт мешает, и кругом вода,
И хочется позвать: иди сюда!
И вспоминается, быть может, ерунда
Иль простенькая мелочь бытия
О том, как ты была мудра, добра,
Как музою кому-то ты была
И как стихи тебе писали на манжете,
В какой любви росли твои родные дети...

А дождь все льет...И мы стоим вдвоем
Под бесконечным проливным дождем,
Стоим и не скрываем больше слез.
Пусть размывает слезы дождь.
И ты — не мелким дождиком прошла,
А ливнем, застилающим глаза.

Павел Лобанов

УЧЕНИК АЛЕКСАНДР САЦ: О ШКОЛЕ Н.П. СТАНИШЕВСКОГО

Александр Сац позвонил мне за неделю до смерти и заговорил о строях. Он сказал, что во времена Баха строй был на два тона ниже, что расходится с официально принятыми сегодня данными.

При Скрябине строй тоже был ниже приблизительно на четверть тона. И он запутался.

Это связано с техническим прогрессом. Не было чугунных рам, и дерево не выдерживало подобного натяжения струн. При появлении чугунных рам возникла возможность высокого натяжения струн, и рояль стал звучать громче. Подняв строй, улучшили качество звучания.

У меня есть камертон моей матушки и там написано 432, а сейчас принято 440. В Большом театре иногда делают 444 для акустики, для простора.

В конце 1900-х годов Скрябин перестал ставить знаки в ключе. Он перестал обозначать тональности. Появился скрябиновский аккорд – особое сочетание звуков.

С него и начинается «Прометей». По этому поводу Рахманинов спросил Скрябина: «Как ты это инструментовал?» А Скрябин ответил: «Ты больше смотри на гармонию и на звуки, а не на тональность». Цвета он расположил по квинтовому кругу – нота «си» имела синий цвет, а нота «до» имела красный цвет. А если сдвинуть все на четверть тона, то какой брать цвет?

В спектре цвета идут в мягкой гамме, а у него шли цвета по квинтам:

«до» – красный,

«соль» – розовый,
«си» – синий.

И когда Скрябин сдвинул их, то это условие стало невыполнимо.

Сейчас повысился строй – и все вообще сдвинулось: на четверть тона против Скрябина. Скрябин не сталкивался с этой проблемой, но он подтвердил, что строй был другой.

Сегодня Михаил Плетнев исполняет «Прометея» в современном строе, то есть цвета должны быть другие: на четверть тона опустить оркестр очень сложно. Направить скрипичные, струнные.

Александра Саца я знал давно и записывал его, когда он преподавал у Гнесиных. Тогда мне надо было сравнить, как играет Скрябин некоторые свои прелюдии. И я записывал интерпретации. Я хотел сравнить записи Владимира Софроницкого, Александра Саца и некоторые другие. Ибо когда композитор исполняет свое произведение, ему очень трудно записать то, что у него в голове. Этих знаков было бы так много, что музыку невозможно было бы играть.

Автор является первым интерпретатором собственных произведений. Музыка, записанная в нотах, – это не музыкальное произведение, но только схема того, что слышит автор.

Интерпретации есть единственное необходимое существование музыки. Музыкальное произведение появляется только после добавления к авторскому тексту интерпретации. Она может быть более или менее удачна, но необходима.

Интерпретация скрывается в музыке внутри самого музыкального текста. Без интерпретации нет музыки как таковой, она получается скучной и неинтересной. В этом риторика с ее импровизационным моментом была абсолютно права.

Саша был хороший исполнитель Скрябина. Его манера была мне близка. На общем фоне Александр Сац воспринимался как хороший пианист.

Мы расстались очень тепло, я спросил, не приедет ли он в Москву, чтобы мы сумели повидаться. И вдруг через неделю или две я узнаю, что он умер.

Я забыл, зачем мне тогда звонил Саша, но мы долго и горячо обсуждали проблему, которую сегодня мало с кем из музыкантов можно обсудить.

Кроме произведений Скрябина, он прекрасно играл Николая Метнера — все сонаты, «Сказки». Прикосновение к роялю было филигранным, отрешенным. В чем-то напоминало манеру игры Г.Г. Нейгауза и В.В. Софроницкого, которых он боготворил. Теперь выясняется, что он сам принадлежал к школе Блуменфельда — его учителем был Николай Павлович Станишевский. Это была великая плеяда.

У Софроницкого были свои постулаты. Он считал, что музыку надо не понимать, а чувствовать. Он не любил аналогий с другими искусствами и не терпел определения музыки как пения на фортепиано.

Нейгауз был очень эрудированный человек и легко ассоциировал музыку с другими искусствами, например, живописью. Если бы Нейгауз не стал музыкантом, он все равно оставил бы след. А Софроницкий был *только* музыкантом.

В плане интонации Нейгауз тверже стоял на земле, чем Софроницкий — у него не было таких воспаленных фантазий. Софроницкий считал, что не надо акцентировать сильную долю, потому что она по своему положению сильнее, как директор. А усиление, утяжеление слабой доли увеличивает экспрессию.

Рахманинов тоже так делал. И *gis-moll'*ную Прелюдию Софроницкий играл, как Рахманинов — у него даже в нотах есть вздох перед сильной долей в кульминации.

А Горовиц играет по нотам, хотя есть указание Рахманинова. Софроницкий считал, что Горовиц не понимает Девятую сонату Скрябина.

Если Юдина — проповедник, то Нейгауз — популяризатор. Нейгауз был более общителен. Софроницкий своей необычайной любезностью сразу ставил барьер в общении с человеком. Эта любезность отодвигала собеседника. Софроницкого не нужно слушать слишком тихо — декламационная манера, опертый звук и темп *rubato* требуют громкого разговора. Он считал, что на рояле надо не петь, а разговаривать. Софроницкого отличали те интонации речи, которых

становится сейчас все меньше — он говорил всегда очень значительно.

В жизни бывают странные схождения — и выпускник Московской Консерватории Борис Березовский обращается к Саше, начинает с ним заниматься. Метнер, Станчинский, Александров — Саша Сац открывает для него другую сторону русской классики, мир новых и свежих идей.

Нельзя не признать, что школа Н.П. Станишевского дала свои всходы. Он не искал славы, но обрел благодарную память потомков.

Сергей Беликов

СТРАНСТВУЮЩИЙ УЧИТЕЛЬ МУЗЫКИ

Мы жили бедно, в маленькой комнатке. Но у нас была ложа в Большом театре — мы с мамой прослушали весь репертуар. Ложа принадлежала заводу, где работала мама — и каждый раз, когда приносили билеты, все говорили: «Маш, ты любишь музыку — сходи!» Так мы с мамой оказались меломанами.

В 14 лет я решил, что я музыкант. Музыкой я не занимался, но пел — мамины украинские корни сказались. Неожиданно отец купил мне рояль со словами: «Если музыка, то должно быть серьёзно — и никаких пианино!». Мы долго-долго выбирали — этот немецкий «Diederichs» до сих пор стоит у меня.

И я поступил на фортепиано в вечернюю музыкальную школу при Лефортовской тюрьме. Это был тюремный клуб, превращённый в детскую музыкальную школу, где я проучился четыре года вместо пяти и должен был идти в армию.

Неожиданно директор предложил мне специальность настройщика, и я оказался в училище. С этим дипломом я поступил на дирижерско-хоровое отделение в Институт культуры. И тут оказалось, что для фортепиано руки у меня зажаты, с дирижированием проблемы, музыкальной подготовки не хватает. Юлиан Сергеевич Селю, которому я настраивал инструмент, познакомил меня с Николаем Павловичем Станишевским. Учитель мне понравился сразу.

Я к этому времени был уже весьма самостоятельным. Специальность настройщика — достаточно хлебная — кормила и поддерживала меня.

Николай Павлович был человек закрытый, людей встречал настороженно. Про меня после первой встречи сказал: «Ваш протеже — не знаю, как играет, но слушает хорошо».

Все оттого, что Ю.С. Селю, когда знакомил меня с Николаем Павловичем, сказал, что я не музыкант и не понимаю в музыке. Но о Николае Павловиче отозвался, что это был очень тонкий музыкант.

Из музыкантов, которых знал, Юлиан Сергеевич Селю более других выделял Шостаковича: ходил на Кутузовский проспект лечить его собаку. Я думаю, его зарисовка «Улыбка...» — это о Шостаковиче: «Улыбка сразу перестраивает лицо. Раздвинется — совсем молодое, даже детское. Закроется — староватое, усталое». Наблюдение 1938 года — у Шостаковича еще все впереди.

У Марии Вениаминовны Юдиной Юлиан Сергеевич лечил её многочисленных кошек.

О Николае Павловиче сказал, что есть замечательный музыкант, который кому-то освободил руки — и подловил меня на этом.

Ю.С. Селю был человек необыкновенный — он меня привел к вере. Это было летом. Я приехал к ним в гости на дачу, и мы пошли на прогулку. Природа была хороша. И вдруг он говорит: «Смотрите, какая красота Божественного творения». И раскрыл изнутри, что всё это Божье и Слава Творца. Я принял его слова настороженно, хотя уже пел в церкви и был крещён.

Ю.С. Селю был для своего времени очень оригинальным человеком. У них в доме не было особого достатка, но были принципы — так, его жена не работала. Юлиан и Параскева.

Я помню их квартиру — это было подвальное помещение, все заставленное книгами, пианино «Uslall» — редкая фабрика, но русская, а не немецкая. Их старший сын Сережа уже жил с семьей отдельно.

Селю — человек, который жил своей жизнью. Каждое лето они снимали дачу — и это было незыблемо. Непременно в разных местах — так он любил путешествовать.

А стал я петь в церковном хоре неожиданно. Брал уроки вокала у Александры Григорьевны Пенкиной — Шурочки Пенкиной. К ней приходил мужчина пожилого возраста, Спиридонов, тёзка К.С. Станиславского. Он был регентом. И как-то сказал мне: «Раз Вы учитесь на дирижёрско-хоро-

вом, Вам сам Бог велел петь в церкви». Он меня познакомил с Н. Ливановым, с которым я потом занимался.

Позже я узнал Николая Ивановича Комарова, легендарную личность, регента Елоховского собора. Это был столп. Но всё, однако, преследовалось, и К.С. Спиридонов пристроил меня петь в церковь Ильи Пророка в Черкизово, к Николаю Ивановичу Ливанову, который здесь регентовал. Позже я ушел и пел за городом, в церкви Святой Троицы на станции Ухтомская.

Со всем этим багажом я появился у Николая Павловича и прозанимался с ним четыре года – до окончания Института. В конце срока мы разошлись – он дал мне книгу «Столп и утверждение истины» Павла Флоренского. Книга произвела на меня огромное впечатление, и я захотел её купить. Но Николай Павлович попросил большую сумму – хотел съездить на отдых в свою любимую Гагру. Что-то рублей триста – тогда огромные деньги. Книги стоили дорого, но таких денег у меня не было. И наступили холодок и отчуждение.

У него был прокатный инструмент, очень хороший «Красный Октябрь». Звучал мягко, не хуже среднего «Bechstein»`а. Николай Павлович сам его выбирал, проиграв, наверное, инструментов десять. У него был хороший настройщик, который следил за его инструментом и поддерживал в рабочем состоянии.

Но *idée fixe* Николая Павловича была иметь свой инструмент: он мечтал иметь свой инструмент, как крестьянка хочет иметь свою корову. Но так всю жизнь и играл на прокатном. Последняя встреча у меня была с ним в городе. Иду я как-то из нотного магазина по Неглинке к «Метрополю». И навстречу идёт Дима Усачёв, его ученик, с Николаем Павловичем. Он был, видно, уже очень неровен, обижен на меня. И на моё приветствие громко сказал: «Кто это?». И Дима показал мне знаками, что не надо его беспокоить. Больше мы не виделись.

Николай Павлович был неприспособленный к жизни человек. Он был прописан в Малаховке. Дима помог ему с квартирой. Дима «выбил» ему квартиру в Москве. Но там как-то все плохо кончилось.



Николай Павлович СТАНИШЕВСКИЙ

Феликс Михайлович БЛЮМЕНФЕЛЬД

Котя СТАНИШЕВСКИЙ

Владимир ГОРОВИЦ

Мария Николаевна БАРИНОВА

Владимир Владимирович СОФРОНИЦКИЙ



Мария Вениаминовна ЮДИНА с питомцем

Н.П. Станишевский



Супруги СЕЛЮ



Генрих Густавович НЕЙГАУЗ



КУЗИНЫ МИХИНЫ

Наталия Николаевна
ЭНГЛЕР

Татьяна Борисовна
ШАНЬКО

На сорока днях я был у него на этой квартире. В последнее время он был беспомощный, пил пустой чай, забывал выключить плиту, всё у него горело – только Дима наезжал. Николай Павлович был очень нервный. Нагнеталось настроение внутри. Когда его отвезли в больницу, он не мог жить в мужской палате. И его положили в женскую палату. Он чувствовал какую-то грубость, и женщины его приютили.

На днях я сам попал с кардиологией в реанимацию. Пока меня «скорая» довезла, боль в загрудине пропала, и я порывался на свободу. Но врачи доставили меня в приемный покой. В реанимации дежурный врач строго спросил: «Какая Ваша специальность?» Я ответил: «Профессор». Он коротко бросил сестре: «В женскую палату, за ширму!» Для мужской палаты я, как и Николай Павлович, оказался неподходящим контингентом.

Николай Павлович жил в своём мире, несколько отрешённо. Когда этот мир сталкивался с внешним миром, было тяжко. Но в минуту успокоения он очень правильно всё оценивал. В нём была высшая мудрость.

Когда меня выгоняли из Института – за неправильную постановку рук, зажатость, – я сказал Николаю Павловичу, что не буду ходить и просить. Он сказал, что иногда надо просить. «Я так спасся в войну от голода. И выжил, когда нечего было есть. Встретил знакомого на улице, который был врачом. И попросил его взять меня в больницу и подкормить. Тот отказался.»Николай Павлович несколько раз встречал его и просил. А знакомый испуганно говорил: «Как я тебя в больницу возьму, когда у тебя нет никакой болезни?!». А потом все-таки взял – и Николай Павлович спасся.

Как человек бедный – и часто голодный – очень себя соблюдал. Мог возмутиться, когда «какая-то дамочка показывала ему альбом с картинками: «Вот как мы отдыхали!» – а хоть бы чашку чая дала». Его учил в детстве в Житомире на скрипке старый еврей. Давал урок, а потом его на кухне поили – и даже кормили. Позднее родители купили новый инструмент – редкий «Uslall» или «Sturzwage». Обе фирмы московские, потом разорились. И достаточно дешёвые на фоне «Bechstein» или «Diederichs».

Кто были его родители, не знаю. У него был в детстве друг, который оказал на него большое влияние. Он его навестил, когда тот болел. Котя Станишевский ему что-то говорил. И вдруг мальчик отвернулся к стенке – и умер. Не захотел жить.

Это потрясло маленького Котю. Он вдруг почувствовал приближение смерти, и ему никто не стал нужен. К этой истории Николай Павлович возвращался в рассказах много раз.

Среди его учеников был Саша Сац. Я впервые встретил его на сороковинах в этой последней однокомнатной квартире. Саша играл на плохом, но старинном инструменте. Однако, очень плохом.

Саша производил впечатление какого-то кудесника звука – он тогда уже работал в Гнесинском институте. Помню его *touché*- мягкое, без стука. У всех остальных звучало проще. Николай Павлович им гордился. «Александр играет все сонаты Скрябина, а я нет», – говорил он.

Отмечал, что Саша был спортивный человек – у него был автомобиль, он увлекался водными лыжами, серфингом, ездил в Гагру. Когда Саша приехал как-то раз на машине, в разговор вклинилась Александра Ивановна. Она во время войны была шофером – водила машину. Может быть, даже грузовую. А у Саши была «Волга», что по тем временам казалось невидалью. Это было респектабельно – этакий состоявшийся человек, у которого была квартира и машина. «Волга» была по тем временам машиной особой.

И вот Александра Ивановна вдруг говорит: «Какой у Вас прекрасный мотор в машине, Саша, как он бесшумно работает». На что Саша ей признался, что он действительно недавно поменял мотор, и мотор у него теперь стоял английский. «Если бы машина была импортная, было бы очень много охотников ее умыкнуть, – пояснил Саша. – Поэтому я поменял только начинку».

Как-то я настраивал инструмент у его отца, Игоря Саца, бессменного секретаря Александра Твардовского в «Новом мире» – это было в тот же период. Отец жил в переулках недалеко от Николая Павловича, чуть ли не на Софийской набережной. У него было пианино. Помню только, что вместо

чая мы пили кефир. Видно, Николай Павлович настаивал, чтобы непременно напоили чаем, и поэтому хозяин деликатно спросил: «Можно, мы с Вами выпьем кефир?»

Однажды Саша передал через кого-то Николаю Павловичу привет. Это вызвало взрыв негодования, и Николай Павлович долго остывал. Он считал – у него был свой взгляд, – что ученик не может передавать учителю«привет», но только «поклон». И пусть учитель был в одних потёртых штанах и неприютен – это было незыблемо. Конечно, в этом было польское, что он «пан» – но младший старшему не может говорить «привет», только «поклон». В некотором роде, мы все теперь от этого страдаем .

1921-й год. Голод. Киев. Котя Станишевский занимается у Ф. Блуменфельда. С ним вместе учится студент из «местечка» Владимир Горовиц. В том же году Горовиц уехал.

Когда я спросил у Николая Павловича, чья у него «система пассов – это Блуменфельд?», он сходу не подтвердил. В годы НЭПа Котя Станишевский занимался в Петрограде: было очень голодно, но были прекрасные инструменты и квартиры. Николай Павлович говорил: «Я в одной рубашке просыпаюсь и сажусь за чудный «Bechstein». Это был Питер – какой-то период его жизни.

Там он у кого-то занимался. Женщина-педагог. Не спросил, то ли М.Н. Баринова, то ли нет. Но, скорее всего, М.Н. Баринова. Она его всё время укоряла, что он приходит без нот. А он говорил: «Я выучил». Это свидетельствует об его способностях.

У Николая Павловича был большой пиетет к Нейгаузу. О Софроницком говорил, что он неровный и парит в Эмпиреях. Но говорил с пиететом. О М.В. Юдиной говорил: «Она сидит в рояле, а Софроницкий парит».

Что касается В. Горовица, то ещё до революции был конкурс – Рахманинов, Гофман и Горовиц. Они играли что-то. И всё-таки Горовиц был лучше всех.* У Николая Павловича в его комнатке висела его фотография. Однокашники, какникак. В последний приезд В. Горовица в Москву он играл репертуар Николая Павловича Станишевского: одни и те же вещи в той же самой манере. В свой московский приезд В. Го-

ровиц играл любимые вещи Николая Павловича. Как посвящение его светлой памяти.

Из тысяч произведений выбрать один и тот же репертуар – как это может быть?! Шуберт-Лист, Вальс № 6, юношеский этюд Скрябина, и всё разным звуком: в одном произведении три разных *touché*. Горовиц играл на бис из «Детских сцен» Шумана– и Николай Павлович постоянно играл. Это всё было от Блуменфельда, из юности, – то, что они получили как переживание на всю жизнь. Сюда относятся:

– Этюд Мошковского «Искорки» (*Per aspera ad astra*): фа-мажорный арпеджированный этюд, октавный, на арпеджио в левой руке;

– Лист, «Долина Обермана», оба играли, потому что это было любимое;

– Скарлатти, две-три сонаты, одинаковые. Пластинки с записями Николай Павлович слушать не мог – значит, это тоже от Блуменфельда. Представьте, 3 сонаты из 600 – и совпадают (!);

– Прекрасно играл, конечно, Николай Павлович два Прелюда Рахманинова… и В. Горовиц, я уверен, играл.

То, что Николай Павлович любил играть, изумительно играл и В. Горовиц:

– Баллады Шопена, любимые Первая и Четвёртая, но Николай Павлович играл их все;

– Скерцо Шопена, Первое или Второе. Это был конёк В. Горовица – очень эффектное исполнение. Но и Николай Павлович его тоже очень любил.

Николай Павлович много играл Шопена: ля-мажорный Полонез, вальсы, ноктюрны, мазурки. Он чувствовал Шопена, не было никакой томности, – юмор, польская колкость, тонкость и стержень какой-то. Не «размазня». Упругость звучания в Шопене давала самостоятельность правой и левой руки. Их внутренний разговор и борьба. Левая не была просто аккомпанемент. Такая тривиальность ему не была свойственна.

И нельзя забывать, что Николай Павлович любил повторять: «Самое ужасное, это польский пшют». Вот этого самого «пшют» в его исполнении никогда не было.

Я приходил к нему на урок, и он погружал меня в теософию. Говорит и играет, играет, говорит... Это был уже не урок – никаких пальцев, никакой техники – только эзотерика, антропософия. Это была мистерия.

Помню один разговор. Говорили о певцах. Николаю Павловичу нравился А.Н. Доливо. И тут я сказал, что в фортепианном искусстве дела идут лучше, поскольку хороших исполнителей много. Елена Петровна Макуренкова, которая была при этом разговоре, деликатно спросила у меня: «Вы занимаетесь хором?». Я сказал: «Да». Елена Петровна сказала: «Вот Вы любите Кастальского. Я занимаюсь сейчас Кодаи и Бартоком, фольклорным направлением. Но я Вас уверяю, что в музыке все не так просто». Очень деликатно сказала, я все понял.

По-моему, Е.П. Макуренкова давала Николаю Павловичу читать «Один день Ивана Денисовича» и «В круге первом» А. Солженицына. Его впечатление было: «Ну, этот валун…» или «Ну, этот Нерон…» – никогда не произносил его имя. Они говорили на своем особом языке.

Николай Павлович был в курсе этой литературы, и этому феномену не ужасался. Он считал, что есть люди, на которых давит чужое горе, сведения о сталинских пытках, застенках, зверствах. И полагал, что это – переживания каждого отдельного человека, но их нельзя суммировать. Иначе это может человека раздавить. Николай Павлович очень тонко чувствовал некую линию рока, предопределения. И не боялся повторов судьбы. Эта фигура «ухода», некий образ «невмешательства», все время его спасала.

Это шло от внутреннего нестяжания: власть и деньги – это всегда давление, искушение. Первый псалом: «Блажен муж, иже не идет на совет нечестивых». Именно это во многом и отводило от него ситуации.

Мне сейчас интересно восстанавливать в памяти упражнения Николая Павловича и вспоминать, как он их сам вырабатывал. Вот я играю двухголосные инвенции, трехголосные инвенции. Здесь очень важно, что есть ключевые моменты, где нужно темп задержать и потом опять ускорить.

У него была теория мышечной удобной памяти, чтобы потом играть, как ходишь, раз-два, раз-два – как дышишь.

Но иногда бывает раз-два-три. Это нам не очень удобно. Вот если бы у человека было три руки, нам было бы удобнее играть на три. А сейчас пианисты играют, как кенгуру, прыгают двумя лапами по клавишам, прыг-прыг — и две лапы сразу. А надо, чтобы одна рука играла, а другая отдыхала — как бывает при ходьбе — и тогда мышечная энергия распределяются правильно.

Для самого Николая Павловича в музыке все было ясно — он не хотел какой-то мистики. У него была прозрачность в эстетическом плане в смысле ремесла: он все знал и очень тонко чувствовал. И говорил, исходя из своего особого опыта. Он говорил метафорами для прояснения, а не для усложнения. У него не было схоластики.

Вы представляете, я нашел, нашел эту связь. Только что вспомнил! Я вспомнил, что Скворцов, которого я никогда не видел, выступал, работая с собачками и кошечками. Значит, ему надо было их лечить. Здесь-то, наверное, и появилась фигура Юлиана Селю: Николай Павлович с ним познакомился, как с врачом скворцовских собачек и кошечек. А я Ю. Селю настраивал и ремонтировал пианино. Он жил рядом — но через кого мы познакомились? Нет, кто-то меня познакомил с ним... Там, на Большой Дорогомиловской, я проходил практику и к концу практики уже знал Ю. Селю. Может быть, вспомню: ведь это был общий интеллигентный круг.

Всегда, когда Николай Павлович посылал меня к своим знакомым, он специально оговаривал, чтобы напоили чаем. У него была одна знакомая, которая давала читать ему духовные книги, «Добротолюбие». Позже она вышла замуж за пожилого господина. Николай Павлович рекомендовал меня к ней настраивать рояль. И сказал: «Чтобы обязательно был чай!» И уж меня потчевали! Роскошный стол. И такие стояли изыски: и клюква в сахаре, и конфеты грильяж...

Николай Павлович был жизнелюб. О смерти не говорил, но считал, что в какой-то момент надо будет учить Листа, что-нибудь инфернальное, чтобы подготовиться к смерти. Концерты или «Мефисто-вальс» — что-то такое.

Он чувствовал красоту жизни, благотворные токи, которые его наполняли и давали силы. И эти токи он умел на-

ходить. В природе, в книгах. Раз познав, он мог к этому не возвращаться. Он просто говорил: «Я это пережил». И дарил ученику какое-нибудь раритетное издание. Вот только с Флоренским так вышло — сыграла роль бедность.

Конечно, я мог бы взять от него гораздо больше, если бы сам к тому времени был более организован и трудолюбив. Он мне говорил: «Сережа, Вы слишком талантливы!». И было понятно, что это какое-то порхание, а нужны были усидчивость и системность.

Если бы сейчас я его встретил, когда человек уже сложился, то признался бы, что есть ощущение, как будто в жизни все, что ни делаешь, нанизывается. Но нет искания в глубину, в мудрость. Я сейчас знаю, что мне нужно: надо это культивировать и не растерять — нащупав какой-то стержень, его хранить. А разбрасываться в этом возрасте — и то интересно, и то интересно — вредно. Господь дал, и потрудись выполнить свою миссию. И дела своего не бросай.

Он в свое время ощутил себя Божьей милостью. И этот стержень его укреплял, ибо в какой-то период Николай Павлович был просто духовно отзывчивый, искрящийся умом и тактом человек. В пожилом человеке такая живость восприятия редко бывает полноценной, и он своей одухотворенностью очень заражал. Удивительным образом он все видел. Николай Павлович раскусил Вэна Клайберна: когда все задыхались от восторга, он, как-то извиняясь даже, сказал: «Очень посредственный музыкант. И очень неинтересен». Он предвидел его бесперспективность: там не было палитры, изящества, нюансов. Какая-то брутальность Клайберна и фантастическая открытость всех подкупили. Даже Нейгауза. Но сегодня я думаю, Нейгауз был просто рад услышать сафоновскую школу, что-то из эпохи своей молодости. А Николай Павлович сразу сказал: «Пустышка». И все подтвердилось.

Но вот, например, Робер Казадезюс — левая рука ему очень нравилась — мог вызвать у него восторг. В манере Юдиной ему не была близка пламенность исполнения: он считал, что это уровень такой интимности, что об этом можно говорить только иносказательно. Ее посыл в лоб он совершенно не принимал.

В каких-то кругах его знали. Так, Александров, главный инженер Днепрогэс, приглашал его к себе играть. У него стоял новый «Steinway». Николай Павлович сказал: «Чудный инструмент, но очень холодный». Он предпочитал «Bechstein» — с его более теплым звуком.

У Николая Павловича было какое-то непонимание, что жизнь — это не момент. Сколько раз судьба ему посылала возможность, а он не внемлил. Мы все знали историю с Прокофьевым. На корабле был прекрасный «Bechstein». Я понял, что пароход был фешенебельный.

В какие-то дни Николай Павлович играл для публики. Выступления проходили вечером, а днем Николай Павлович мог музицировать. И вот он музицировал в таком вознесенном состоянии духа, как вдруг вошел Прокофьев, сел, послушал и восторженно отозвался: «Очень хорошо!». А потом спросил: «Где Вы работаете?» И тут Николай Павлович говорил: «Мне было так хорошо, что я ничего ему не ответил». Это была своеобразная форма «ухода» — ведь Прокофьев мог ему помочь, найти возможность в филармонии или еще гдето зацепиться. Но он не пожелал, так ему хорошо было в этот момент.

Я бы его гравировал и назвал бы «Странствующий монах». Это была его стезя — нежелание что-либо стяжать, даже когда судьба посылает! Он всегда произносил шепотом, говоря о ком-то из своей юности: «У них был собственный дом». А потом добавлял: «О! да!» — в том смысле, что это было что-то состоявшееся, какая-то прочность, может быть и скромный дом, но собственный. А другой и снимает шикарный этаж, но не свой.

В нем жила уверенность, что он является носителем памяти собственного прошлого, он верил в переселение душ — это снимало многие проблемы. Он считал, что в его прошлом стоят великие личности. Намекал об Иоанне Крестителе — и все недомолвки, особый пиетет к тому, о ком он знает больше, чем даже написано. Это была линия духовного целительства, и музыка служила лишь остановкой в пути.

В какой-то момент наши занятия превратились в лекции-иллюстрации. Я почти совсем не играл, а Николай Павлович

стремился — как посвященный — мне что-то передать. Свою философию, свои образы — и несколько коснуться антропософии.

Он много говорил о религии. Но все это было связано с музыкой. И, конечно, в первую очередь здесь вставал Вагнер. И «Парсифаль».

Переложения Листа-Вагнера — «Парсифаль», «Тангейзер» — он играл незабываемо. Кстати, эти ноты продавались по рублю в нотном магазине. Николай Павлович сказал мне: «И Вам хорошо их иметь!» Я удивился:«Но это очень сложно!» — оперные транскрипции Вагнер-Лист. Николай Павлович заметил, что там есть и медленные части, как, например, шествие Грааля. Я пошел и купил ноты. Почему-то они продавались отдельно — из Полного собрания сочинений Листа тома со сложными оперными транскрипциями Вагнера были не раскуплены. Их уценили. И — уцененные — они продавались по рублю. Всего несколько — кажется, три тома. Я купил два.

Николай Павлович органично от Вагнера переходил к позднему Скрябину и много играл его. Для Николая Павловича это была одна музыкальная линия.

У Николая Павловича была своя теория. Он считал, что в определенные исторические периоды доминирует определенный интервал: квинты, потом кварты. Он делил историю музыки на периоды по преобладанию интервала. «Это сфера кварты, а это сфера квинты. А XIX век — это эпоха терции!»

Скарлатти ему был гораздо ближе, чем Моцарт: «Я снимаю шляпу, но это не мой композитор!» Открытая детскость, ясность, яркий дневной свет — без полутонов: «Я снимаю шляпу, но это мне не близко». Такая же настороженность у него была к Чайковскому — очень большая чувственность. В силу этого современную манеру играть с эстрады «Времена года» он считал дурным вкусом. «Это домашняя музыка, а не для концертной эстрады», — говорил Николай Павлович.

В его времена была мода — ее ввел Иосиф Гофман или кто-то — не играть подлинного Баха, но переложения. Играли переложения Бах-Бузони: «Для концертной эстрады Бах не столь яркий, несколько даже заумный». Позже, когда Ни-

колай Павлович услышал Глена Гульда и поразился, он сказал: «Это особое. Это гений — и это особое!» Глен Гульд открыл ему Баха.

Мы все проходили у Николая Павловича инвенции Баха — зеленая тетрадочка Бах-Бузони. «Это революция, — говорил учитель. — Аппликатура Бузони и его редакция сделали Баха доступным. Это революционный прорыв к Баху». Он считал, что это подлинно новое слово, настолько редакция Бузони была ему близка и сродни. Даже если Бузони делал редакцию какого-нибудь пальчика, для Николая Павловича было удивительно, что он может делать вариант. Когда Бузони давал два варианта, учитель несказанно поражался, что возможен и другой вариант. Аппликатура Бузони идеально подходила под систему Николая Павловича, под его постановку рук, под его собственные руки, в конце концов. И вообще у него была в конце жизни присказка: «Эти инвенции надо проходить всем!» А потом обучение можно построить так, чтобы овладеть тремя видами фортепианной техники:

гаммообразной;
арпеджированной;
октавной.

Другого просто нет. И не нужно играть тысячи этюдов, а взять яркие, интересные, художественные пять этюдов на каждую из техник — и достаточно. И он приводил три ярких примера из Мошковского в «Искорках».

Основу педагогики Николая Павловича составляли упражнения. Недавно я посвятил несколько лет тому, чтобы восстановить их в памяти. Занимаясь в основном хоровой практикой, я немного отошел от чистоты игры на фортепиано. Играл по большей части опусы, нужные по работе.

В какой-то непростой момент жизни я понял, что мне нужно вернуться к Николаю Павловичу, вернуться к домашнему музицированию. Николай Павлович является олицетворением этого образа мысли и чувств.

Я стал вспоминать его уроки и разыгрывать его упражнения и произведения, которые он со мной проходил. Поскольку я никуда не спешил — все это было для собственной

услады, — то походило на новое обретение старого стержня. И его уроки в комнатке с канарейками представились заветным воспоминанием о каких-то райских переживаниях.

Он делал из ученика музыканта: он посвящал тебя в музыку. Даже если ты не становился пианистом, он пропускал тебя в какую-то очень высокую сферу существования в этой жизни. А кто только не прошел через Николая Павловича! С тех пор, если человек играет, — это уже надмирное.

И проигрывая *его* произведения, я ощущал его помощь. Через упражнения, через прикосновение его руки, через его рукой написанную в нотах аппликатуру — все вызывало его живое присутствие.

Опыт более зрелого возраста представил это в ином свете — его уроки вознеслись на другой уровень. Я понял, что в эти часы свершалось прикосновение к самому звуку.

Однажды я вспылил: «Ну как это, можно же поднимать пальцы!» Он ответил: «Никогда! Никакого шагания по клавишам!» Пальцы только *впускаются в* инструмент: или скользят по клавише, или бегло порхают по ним. Аккорды могут *взрываться* — но не грубо, без давления на клавишу. При этом берется педаль, и руки взмывают вверх, отрываясь от клавиатуры. Аккорд всегда берется локтем, а кисть при этом освобождается и повисает, как плеть. Он всегда следил за свободной рукой — от плеча. Тогда рука сверху мягко погружается в клавиатуру, как на парашюте.

Различия *touché* он достигал в произведениях тем, что одна — продвинутая — рука играла глубоко к черным клавишам, а другая на кончиках клавиш.

Очень большое внимание он уделял полной свободе рук — от этого появляется тонкость нюансировки. При этом он говорил: «Вот у нас две ноги, но мы не ходим двумя ногами вместе — мы их переставляем одну за другой: одна идет, а другая отдыхает. Так же и руки». В полифонии нужно было тонко угадать смену движений рук — на первой доле такта рука идет вперед, вглубь клавиатуры — потом назад. Все это чуть-чуть. Но потом соблюдалась уже точная последовательность: если правая рука идет вперед, то левая чуть назад — как при ходьбе. В произведении он находил и очень точно

показывал, где происходит смена рук. До этого момента руки должны были остановиться — играть, а потом движение прекращают, — и потом сменить движение на противоположное. Николай Павлович говорил, что композитор всегда это чувствует и на момент смены рук ставит *mordente* или мелизм. У Баха это очень наглядно.

Николай Павлович сравнивал это с поклоном или реверансом в старинном танце — па де катр, полонез, — после которого начиналось обратное движение.

В одной инвенции Бах допускает творческое изменение своей системы. Так, если музыкальное движение идет четвертями, то и руки движутся по четвертям. При размере три четверти это сохраняется, но бывают отступления. В этой инвенции Николай Павлович показывал, что на первую долю надо делать движение одной рукой, а вторая и третья доли остаются в одном движении другой рукой притом, что третья доля «холостая» — она остается ненагруженной до конца. В следующем такте первую долю показывает другая рука, вторая — в противовес и третья — «холостая».

Все это — на короткий период, а потом возвращается «шаг», ибо музыка барокко — это поступь, шествие. Даже в медленных частях.

Для Николая Павловича самое главное был нюанс. Он не разрешал играть репризу одним звуком. При своей нелюбви к Моцарту, когда мы с ним проходили сонату, которую мне надо было сдавать в Институте, он сыграл первую быструю часть и начал тему с правой руки. Но потом сказал, что она хорошо звучит, если при повторении начать с левой руки. И здесь возникла — и проявилась — особая, еле уловимая тонкость. При повторении темы, — а для Моцарта в целом характерна архитектоника повтора и даже полное повторение тем, — этот прием придавал особое очарование, некий шарм звучанию. Это было повторение и в то же время неповторение — музыка дышала.

Этого нюанса я и не уловил в ситуации с книгой отца Павла Флоренского — за что теперь горько каюсь.

Елена Рысева

«МНЕ СТО ЛЕТ, И Я ПРЕПОДАВАЛ В ЦАРСКОЙ СЕМЬЕ»

Первое, что Николай Павлович сказал, когда вошел в наш дом: «Мне сто лет, и я преподавал в царской семье».

Ну какие ему сто лет? Я начала заниматься с ним в 1966-м году.

Я занималась с ним в возрасте с десяти до тринадцати лет. То ли мне привиделось, то ли я что-то перепутала, но я помню эту фразу. Разве такое придумаешь?

Нам его рекомендовала Елена Петровна Макуренкова, пианистка, любимая подруга моей мамы Виктории Рысевой. Мои родители работали в оркестре Большого театра — оба были альтисты, ученики незабвенного Вадима Васильевича Борисовского, патриарха альта.

Общая атмосфера дома, видимо, сразу понравилась Николаю Павловичу, и он, ко всеобщей радости, дал согласие со мной заниматься.

Меня Николай Павлович музыке не научил. Я с трудом читаю по нотам. Урок начинался с того, что я играла ему то, что он задавал мне на дом. После этого он садился и часа полтора играл сам. Мы пили чай. На этом урок завершался.

Точно также всё повторялось, когда я стала ездить к нему. Года два он ходил к нам, но потом сломал ногу. И вся жизнь делилась на жизнь до перелома ноги и жизнь после перелома ноги. Тут я уже сама ездила к нему на уроки.

Каждый раз к нему надо было приезжать с тортом. Николай Павлович очень любил «Ленинградский» торт. Он был рафинированный интеллигент — в костюме, высокий, поджарый, а она была ассирийкой — его жена Александра Ивановна. Их невозможно было представить вместе: совершенно простая, необразованная женщина, но она за ним

трогательно ухаживала. Александра Ивановна сопровождала его и благоговейно на кухне пила чай с моей двоюродной бабушкой.

Ни гармонии, ни сольфеджио я так и не освоила. Но об этих уроках я помню всё.

Или об этом можно сказать иначе.

Мои родители были музыкантами и, естественно, хотели, чтобы их ребёнок занимался музыкой. И вот, благодаря Елене Петровне Макуренковой, в наш дом пригласили Учителя. Пришел высокий, красивый пожилой человек с седой шевелюрой. Пришёл со своей женой и сказал, что с этой женой он будет ходить к нам всегда. Мы немного удивились, ибо вид этого аристократичного, подтянутого, сухопарого и немногословного господина слишком явно контрастировал с видом его жены, о которой он сказал, что она его всегда будет сопровождать. Мне было всего десять лет, но по контрасту с видом Николая Павловича вид этой женщины поражал. Мне было непонятно, что связывает этих людей. Это была тётенька в цветастой юбке, цветастой кофте — зимой она надевала старую зелёную шерстяную кофту поверх — с высокой по-деревенски грудью и в ярком платке с цветами, завязанном плотно по голове назад и с узлом на затылке. Мы жили в доме Большого театра.

После знакомства мы начали первый урок. Я абсолютно ничего не понимала в музыке, несмотря на то, что мои родители были музыканты и играли в оркестре Большого театра. Я увидела руки, которые показывали, как прикоснуться к клавишам, где интервалы в октаве… мне стало интересно. И я согласилась заниматься.

Сначала мы играли очень простые упражнения, типа Черни. Затем Николай Павлович стал их усложнять, пытаясь развивать пальцы, и задавал на дом упражнения для пальцев. В шестом классе на концерте в школе я сыграла «К Элизе» Бетховена. Концерт состоял из пионерской музыки, и я имела успех. Мы продолжали заниматься.

Много позже я узнала, что произведение Бетховен посвятил русской императрице Елизавете Алексеевне, жене императора Александра I. За изысканность и красоту ее прозвали

при русском дворе Психеей. Это она пленила воображение десятилетнего абиссинского мальчика, которого, оторвав от семьи, привезли в Царское Село учиться в Лицее. В порыве обиды он однажды выскочил в холодный осенний парк — и вдруг увидел летящую по аллее пустынного сада фигуру, которая выскользнула из дворца, наверное, в таком же порыве обиды. Он замер: его поразила невесомая походка молодой женщины, совершенно беличья. Русская поэзия получила Гения, ибо поэт встретился со своей Музой. Она стала русской Татьяной:

Элиза (русская душою,
Сама не зная, почему)…

Русская культура получила идею интеллигенции — одним из совершеннейших образов которой и был Николай Павлович Станишевский, — а Бетховен написал одно из своих прекраснейших произведений. Эта женщина посетила его во время триумфального похода по Европе своего мужа императора Александра I после разгрома наполеоновских войск. И царственно одарила за произведение, которое он посвятил ей.

Николай Павлович был неординарным человеком. Он обладал магнетизмом, благодаря которому заставлял людей делать то, что они, возможно, так бы не сделали. Он приходил и очень тактично просил, чтобы закрыли все форточки, ибо он безумно боялся сквозняков. После этого его жена шла на кухню и ждала, когда окончится урок.

Урок состоял в следующем — это был удивительный урок: сначала я выполняла задание, которое мне было дано, потом Николай Павлович показывал мне, как можно на не очень хорошем инструменте исполнять хорошие произведения — в течение часа-двух играл сам то, что ему хотелось. Сонаты Бетховена, полонезы Шопена — он играл классику. А дальше всё было очень смешно. Николай Павлович никогда не хотел уходить, прежде чем он не попьёт чаю с чем-то вкусным. Это

было удивительно, потому что при его стати он не был расположен к эпикурейству. Чай было пить негде, кроме как на кухне — и мы шли на кухню.

Мама, поскольку Николай Павлович не любил покупного масла, сама взбивала ему свежие сливки. Утром она заранее покупала молоко на рынке и пахтала его, взбивая свежее сливочное масло. И еще — была красная икра. Мама иногда играла в концертах во Дворце Съездов, и там можно было купить заветную баночку красной икры.

Николай Павлович говорил: «Давайте попьём чай с чем-нибудь вкусненьким!». И мама подавала ему взбитое своими руками масло на бутерброде с красной икрой, купленной в Кремле. Парий общества, он легко и непринужденно вкушал блюдо из кремлёвского обихода.

Николай Павлович ходил ко мне два года, а потом я ходила к нему. С ним случилось несчастье: он сломал ногу. И с тех пор вся его жизнь стала делиться на две половины: до перелома ноги и после. Тогда я начала ездить к нему на Софийскую набережную.

Николай Павлович был сладкоежка. «Ленинградский» торт — это был ритуал. Каждый раз, когда я приходила, урок состоял в следующем. Николай Павлович выслушивал всё, что я приносила, ставил мне руки, правил ошибки, а затем говорил; «Ну ладно, а теперь послушай, как я играю». И он играл. Иногда долго, иногда не очень. Потом мы пили чай, и я уходила.

Я прекратила эти занятия, поскольку появились другие интересы.

Когда он пришел к нам впервые, он представился: «Я — Николай Павлович Станишевский. Я — поляк. А знаете ли вы, что я преподавал в царской семье?». И после этого добавил, что ему сто лет. А ему было шестьдесят шесть.

Неужели всё это было?

Георгий Кавтарадзе

ТЕРАУПИЯ ДУХА

Вторая волна антропософского движения в России поднималась в 60-х годах прошлого века незаметно. Общественный режим, искавший средств обновления, — в рамках официальной идеологии, конечно, — еще был в полной силе, хотя и слабел, однако души были разбужены или начинали пробуждаться, а их собственный поиск вел гораздо дальше, чем идеологически было дозволено.

Какое-то время будущие участники антропософского движения брели своими путями порознь, пока не попадали к последним хранителям антропософской традиции и, в первую очередь, книг и переводов лекций Рудольфа Штейнера, выполненных в первом поколении антропософов, тогда уже почти сошедшем со сцены. Из самых старых антропософов, с кем мне довелось встретиться, была М.Н. Жемчужникова, а ведь она была младшей современницей Андрея Белого, Б.П. Григорова, Т.Г. Трапезникова. Моложе ее — по возрасту, но, скорее, эпохой, в которой они как участники антропософского движения формировались, — были В.А. Богословский, М.А .Скрябина, Т.Б. Шанько, Н.Н. Энглер и другие. Наталия Николаевна Энглер, изумительной души человек, много помогла Николаю Павловичу в поздний период его жизни — она консультировала его как невропатолог, рекомендовала успокоительные лекарства. Сколько диссидентов спасла она от советских застенков в своей ленинградской клинике — принимала как пациентов, прятала от властей, выхаживала — и выпускала на волю. Николай Павлович тоже находился под ее крылом — ее окормлением ему добывались и присылались лекарства.

Главное для нашего поколения было в том, что официальная система ценностей все больше обнаруживала явную

неспособность питать душу, и смутная начальная неудовлетворенность заставляла вести поиск, столь же смутный, так как нельзя было ясно себе объяснить, чего именно тебе недостает.

Сейчас я понимаю, что степень моей подготовленности к встрече с антропософией была совершенно недостаточной для того, чтобы принять излагаемое Штейнером систематически и на этой основе строить свою жизнь. Но *внутренний свет* — не в переносном, а в прямом смысле, освещавший пространство души всякий раз, как только я обращался к чтению или просто брал в руки книгу, сильней любых аргументов, которые возможно привести в обоснование достоверности описываемых в ней опытов, убеждал, что в антропософии мне дано то, чего в моей жизни недоставало. Во мне проснулась потребность отыскать людей, для которых антропософия значила бы то же, что и для меня.

У всех антропософов старшего поколения, о ком я говорю, была своеобразная черта — по тем или иным причинам они стояли поодаль друг от друга и лишь иногда подавали друг другу знаки. Возможно, этому способствовал возраст, а также привычка соблюдать осторожность с тех пор, как именно им, находившимся под негласным надзором, было запрещено открыто поддерживать связи между собой. Но некоторые из них охотно принимали всех, кто выражал желание к ним прийти. Замечательное исключение составлял Яков Абрамович Мачерет (1899–1987).

Яков Абрамович, в прошлом преподаватель высшей математики в московских вузах, был родом из Чернигова, где учился в одной гимназии с Николаем Павловичем Станишевским. Я познакомился с ним в середине 1970-х годов: он был одним из наиболее частых моих собеседников в Москве. В это время он был уже на пенсии и являл собой пример здоровой и просветленной старости, о которой Рудольф Штейнер говорил в лекции 18 мая 1922 года. Интерес к антропософии в нем не угасал, а только углублялся. «Столько узнаний, столько узнаний!» — говаривал он по прочтении нового для него цикла. «Узнания» было словечко, пущенное в обиход среди антропософов Андреем Белым. Он, между прочим, и сам располагал большим

собранием переводов лекций Штейнера, многие из которых благодаря ему вообще сохранились. При каждой встрече в Москве я мог черпать из этого собрания, чтобы в Ленинграде отдать в перепечатку для нужд нашего круга. Это были рукописи в буквальном смысле слова — тексты, переписанные от руки характерным крупным почерком с мягкими, несколько закругленными линиями букв. Вскоре мы обнаружили в них одну примечательную особенность: текст время от времени прерывался взятым в скобки словом «Осанна!» с тремя и даже более восклицательными знаками. Переписчик, очевидно, не мог сдержать напора чувств от значимости переписываемого текста и ставил «Осанна!» в скобках, как молитву. В роли египетского писца выступал Николай Павлович Станишевский.

Он охотно брал для переписывания переводы из Штейнера, которые Яков Абрамович где-либо обнаруживал и просил его сделать копию. Мне и позже встречались люди, которые порою без особой надобности, — только ради счастливых минут близости с текстом, что дает медленное переписывание, — переписывали лекции и целиком книги Штейнера от руки.

У Якова Абрамовича не было избирательно направленных интересов в антропософии. Его интересовало все, что попадало в поле зрения человека, живущего проблемами своего времени, но особенно его интересовали люди. Я не знал никого, кто питал бы столь неподдельный, живой интерес к людям, как Яков Абрамович.

Ради встречи с человеком он, пожилой, с возрастом погрузневший, ехал на другой конец огромной Москвы, а также наведывался в Ленинград. Он степенно входил в комнату — то внутренне собранный, когда предстоял обстоятельный деловой разговор, то сияя всем своим существом, когда знал, что его ждали. Но в любом случае на нем всегда была написана убежденность в том, что у антропософов есть нечто такое, что не позволяет им проходить друг мимо друга. Дело, по которому он выражал желание встретиться, и разговор, который он заводил при встрече, всегда были поводом к тому, чтобы состоялось что-то другое, более важное. И он сиял удовлетворением, когда мог сказать себе, что то, ради чего он пришел, состоялось.

Он внимательно вслушивался в то, что происходило в мире и последнее находило в нем, антропософе, эхо и даже корректировку. Он хотел быть участником событий, но таким, который пропускает их через себя и трансформирует во что-то иное, поправляет их. Пусть сказанное покажется преувеличением, — что может отдельный человек на перекрестке мировых событий? — но пересекались-то они в нем!

Во всем, что бы Яков Абрамович ни говорил, чувствовался умиротворяющий жест патриарха. «Он говорит, — сказала одна дама, известный специалист в области лечебной эвритмии из Германии, — *из всего своего человека*».

Отношения Николая Павловича Станишевского и Яков Абрамович Мачерета носили несколько диковинный характер. Как человек деловой и социально активный, Яков Абрамович верховодил в отношениях с Николаем Павловичем, который — как мог! — старался избегать общения с советской действительностью. Эта внутренняя замкнутость, уход в себя, сквозила во всем облике музыканта. Он не размахивал руками при разговоре, не говорил на повышенных тонах и соблюдал степенство и внутреннюю сосредоточенность. Другое дело Яков Абрамович: он вкатывался в аудиторию и точно так же выкатывался из нее по завершению разговора или лекции. В отличие от вечно сомневающегося Николая Павловича, Яков Абрамович всегда знал, что делать и куда двигаться. Николай Павлович без паспорта, без прописки — всегда проигрывал уверенно профессорствовавшему Якову Абрамовичу.

Однако не так обстояло дело на глубине их взаимоотношений. Внутренний авторитет Николай Павловича как музыканта и духовидца был для Якова Абрамовича непререкаем. Николай Павлович — когда вокруг никого не было — любил подтрунивать над другом детства — в их отношениях навсегда сохранилась строгая иерархия: Котя Станишевский был единственный пианист на всю гимназию.

Яков Абрамович ценил услугу, которую ему оказывал Николай Павлович переписыванием книг. При этом он гордился собой, что ему удалось найти для Николая Павловича дело, которое если и не вписывало его в строй социалистической действительности, то служило некой зацепкой за нее. Он нисколько не сомневался, что антропософией прирастает строительство светлого будущего.

Яков Абрамович любил отдыхать в Прибалтике и неизменно привозил своему другу головку сыра в красной оболочке, который назывался «Рамбинос». Форма сыра несколько напоминала форму головы Якова Абрамовича, и в этой игре что-то было от тайной иронии мира, которой они — каждый по своему — служили.

Каждый год Николай Павлович ездил на бархатный сезон отдыхать в Гагры. Но Яков Абрамович тоже любил Грузию. Однажды Николай Павлович получил от своего друга открытку, где тот позволил себе заметить, что, отдыхая в Гагре, он ходит теми же маршрутами и любуется теми же закатами. Негодованию Николая Павловича не было предела: «Он думает — что его Гагра и моя Гагра — это одна и та же Гагра!».

Мне как-то в руки попал текст, в котором — по наитию — проступили черты Николая Павловича Станишевского, человека космического разума. Его принесла Маргарита Ивановна Чистякова (1932–2002), дирижёр-хоровик, которая занималась музыкальной тераупией.

В 60-е годы судьба свела ее с человеком тонкого эмоционального плана, считавшим себя магом древнего Египта.

Звали его Василием Алексеевичем. По специальности он был артист хора, потом — гардеробщик. Ему было около сорока лет.

Учреждение, в котором Маргарита Ивановна занимались с ним вокалом, находилось на Витебском проспекте. Окна — на железную дорогу. Однажды Василий Алексеевич признался в том, что в тот момент, когда мимо проходит вечерний поезд на Новгород, он всегда видит и слышит одну и ту же сцену.

Климент Ворошилов лежит на рельсах и гневно кричит из-под колёс наезжающего на него тепловоза (паровоза?): «Да сгинет Коммунистическая партия Советского Союза! Да сгинет Советский Союз!» Когда поезд уходит, из соседнего дома-лечебницы выскакивают медбрат и несколько медсестёр, которые начинают собирать по откосам то, что осталось от

Ворошилова. Больные из дневного стационара стоят у окон и считают... Получается 14 кусков, испачканных кровью.

Василий Алексеевич читал книги по психиатрии. Он критически оценивал свои повторяющиеся видения и считал их «функциональными слуховыми и зрительными галлюцинациями».

Как-то, когда Василий Алексеевич был в размягчённом настроении — после исполнения романса О. Кремье, — он спросил Маргариту Ивановну: «Знаете ли Вы, Маргарита Ивановна, что означает священное число 14?» Стал говорить, что люди бессмертны. Он знает об этом из личного опыта. Он посвящён в тайное число 14. Василий Алексеевич хорошо помнил, что раньше он был египетским магом. И утверждал, что Маргарита Ивановна видит его перед собой одновременно как мага и как Василия Алексеевича.

Он стал рассказывать о Египте — рассказ его был связен и легко запоминался. Он рассказывал об иерархии египетского общества четыре тысячи двести лет тому назад и о месте магов. Он сообщил об обязанностях магов, об их одежде, об убранстве помещений, где они жили и где совершали свои ритуалы, о самих ритуалах, о назначении некоторых магических предметов, их форме и цвете. Василий Алексеевич обрисовывал в воздухе движениями рук контуры каких-то сосудов, каких-то чаш, но из чего они были сделаны и для каких магических действий они предназначались, забылось. В памяти остался только цвет. До этого Маргарите Ивановне казалось, что Древний Египет — это что-то тёмное, мрачное... Из рассказа Василия Алексеевича следовало, что это был необычайно яркий мир, радужно расцвеченный, с преобладанием интенсивного голубого, жёлто-оранжевого и светло-зелёного — цвет молодых злаков. Были, однако, и тёмные цвета, которые можно увидеть, рассматривая перья из хвоста павлина в движении. Эти цвета переливались, их трудно определить: в фиолетовом вдруг виделось красное, в чёрном — тёмно-зелёное и тёмно-синее.

Василий Алексеевич рассказывал об общении магов с простыми людьми, немагами, о способах их лечения с помощью внушённого сна.

Дневное общение магов

— обычная речь;

— обычный жест;

— необычный жест — непонятный немагам;

— невидимый жест для окружающих, но улавливаемый другим магом;

— передача мысленного образа от одного мага к другому, даже если они находятся далеко друг от друга: один маг представляет себе какой-нибудь предмет или существо, а другой маг видит их перед собой как бы нарисованными на натянутом полотне (на прозрачной пластине?), которое совершенно прозрачно и невидимо — то есть плоскими, красочными, просвечивающими, висящими в воздухе;

— обычное, но очень тонкое угадывание по внешнему виду настроения и физического самочувствия других магов — эта способность использовалась при лечении обычных людей, немагов;

— передача одним магом другому чувства, если они даже не видят друг друга. Для этого посылающий чувство (ощущение, какое-то настроение) должен был сам его вообразить и пережить.

Если младший маг хочет передать что-либо другим магам, которые могут находиться далеко от него, то он общается с ними по очереди. Старший маг может передать образ или настроение всем магам одновременно.

Ночное общение магов

Старший маг был повелителем снов младших магов. По его внушению они все в одну и ту же минуту «умирали». Потом маг начинал их обучать («образовывать» от слова «образ»). Всё, что он образно представлял в своей голове, младшие могли видеть по ту сторону «смерти» явственно — это был «живой сон». Все маги видели один и тот же сон. В своих «живых снах» каждый видел только себя, наблюдающего картины мироздания, картины-жизнеописания, связанные с Осирисом. Других магов, видящих то же самое, в этих «со-

зерцаниях» не было. Иногда старший маг мог отправлять на свидание с «живым Осирисом» кого-нибудь из младших магов, кто успешно постиг «тайну числа 14». Василий Алексеевич был одним из таких. Перед отправкой к Осирису был ритуал «прощания с путешественником». В момент «смерти» время сместилось. После неких событий Василий Алексеевич оказался в том времени, когда Осирис в облике человека правил в Египте четырнадцатый год. Из рассказа об Осирисе следовало ощущение необыкновенной красоты окружающего мира и массы зелёного цвета. Осирис был одет в зелёные одежды, которые давали блики. От этого его лицо время от времени казалось зеленоватым; когда бликов не было, лицо у Осириса было обычным.

Рассказ Василия Алексеевича был пиршеством для ока. Мир напоминал яркий и многокрасочный ковёр.

Что касается истории про Ворошилова, она действительно свершилась. На рельсы лег какой-то несчастный и погиб. Медбрат и медсёстры выбежали на улицу и побежали к насыпи...

В космическом пространстве мы все едины — и даже более.

Вера Зайцева (Мачерет)

О МОЕМ УЧИТЕЛЕ МУЗЫКИ

Мой папа, Яков Абрамович Мачерет, друг детства Николая Павловича Станишевского, был по профессим и математик. Высшее образование он получил в Московском Университете.

Когда началась война, папа отправил семью в эвакуацию в Горьковскую область, а сам вступил в ополчение и всю войну сопровождал эшелоны, идущие из Сибири. После окончания войны мы вернулись в Москву, в коммунальную квартиру на Самотёчной улице, где жило ещё три семьи.

Я окончила музыкальную школу по классу фортепиано.

В старших классах общеобразовательной школы начались мои занятия музыкой. Папа пригласил своего гимназического друга по Чернигову Николая Павловича Станишевского. В дореволюционные годы в папином классе в Чернигове Котя Станишевский был единственный, кто занимался музыкой.

Он был замечательный человек и музыкант. Выступал с частными концертами во многих домах московской интеллигенции. В 20-е годы его прекрасно принимали как концертирующего пианиста в Петрограде. Внешне он очень походил на Листа.

У нас дома стояло немецкое пианино «*Quandt*». Николай Павлович давал мне определённые упражнения для пальцев и я разучивала с ним Лунную сонату Бетховена, инвенции Баха, пьесы Рамо, Куперена, Грибоедова.

Когда Николай Павлович приходил в наш дом на урок, он всегда приносил с собой болгарскую халву или финики, а весной — подснежники, фиалки, веточку сирени. За чаем они с папой вели долгие беседы.

Позже, когда мы переехали жить в Сиротский переулок — рядом с радио- и телебашней на Шаболовке, — Николай Павлович продолжал регулярно приходить к нам, но теперь он занимался с моим младшим братом Юрой, который в последствии стал известным учёным-гляциологом. Летом Николай Павлович бывал у нас на даче, в деревне Вельяминово на Истре.

Позже, вначале 70-х годов я водила к нему на музыкальные занятия свою дочь Надю, когда ей было 6 лет. Мы шли пешком от метро Новокузнецкая и заходили по пути в известную кондитерскую на Пятницкой, где покупали для Николая Павловича его любимые пирожные эклер. Надя вспоминает, что в небольшой комнате с маленькими окнами всегда царил таинственный полумрак. Напротив пианино, над кроватью висел ковёр с оленями, который девочка любила подолгу рассматривать.

Ей хотелось всё играть на пианино в быстром темпе, и Николай Павлович говорил: «Ну, хорошо. Давай будем играть быстро!». А потом всё время подгонял: «Быстрее! Ещё быстрее!». Наде запомнилась его абсолютно белая густая шевелюра, очень быстрая речь и какая-то невероятная подвижность всего существа.

Нина Лаврушина

ТОНКАЯ НАТУРА

Взгляд назад: все было, было, было. Я в первый раз увидела Николая Павловича у своей подруги детства Веры Зайцевой, дочери антропософа Якова Абрамовича Мачерета. Николай Павлович давал уроки музыки Вере.

Одно время подруга — у них было места мало — поставила ко мне инструмент. Это продолжалось недолго — он приходил заниматься, играл. Мне давал кое-какие задания. Поэтому нельзя сказать, что я его ученица — просто была жизненная связь с ним.

Так он и появился: высокий, тонкий, совсем не похожий на тогдашних мужчин. Они тогда носили костюмы, брюки внизу широкого кроя. У Николая Павловича брюки были заправлены в высокие сапоги, сам как бы откинут назад — создавалось впечатление белого офицера старого времени. Но это было внешнее впечатление, внутренне это был артист высшего класса.

Николай Павлович был давним знакомым Якова Абрамовича: оба они из Чернигова, оба уже много лет занимались антропософией и оба много лет целиком ей принадлежали. Николай Павлович являл это собой и как музыкант наполнял этим каждый звук.

Впечатление от его игры было незабываемо прекрасным. Однажды вечером присутствовала мама ученика Вани Соколова. Она была потрясена исполнением. Когда мы уже почти ночью уходили, она никак не могла сладить с собой и по дороге все говорила и говорила о своем впечатлении. И мы все шли и шли, и она меня проводила до ворот дома.

Яков Абрамович преподавал математику в Институте. У него было свое жизненное направление. И большие связи

со старыми антропософами. Он часто ездил по стране. Был связан с Грузией, Прибалтикой. У него была цель: собирать антропософскую библиотеку. Был круг лиц, которые переводили труды Доктора, и Яков Абрамович Мачерет находил переписчиков. Иногда он обращался ко мне — но главным почерком очень многих произведений была всетаки рука Николая Павловича. Сколько он переписал — это титанический труд. Вся библиотека Якова Абрамовича состояла из его тетрадей. Как ни приду — он все пишет. Он не мог сидеть без работы. Кого он мог найти по своему внутреннему богатству для общения — вся внешняя жизнь его была крайне убогая. У него бывали очень тяжелые душевные состояния.

Бывало, придешь к нему, он на кровати, в нижнем белье, на коленях дощечка и обязательно что-то переписывает — надо успеть к сроку. Из огромного им переписанного материала он составлял выписки и нас ими одаривал. Они всегда содержали самую суть того труда Доктора, который был им переписан и переработан.

Николай Павлович, видно, в глубине души имел потребность в общении с молодыми. Он был очень щедр и одаривал нас редкими, удивительными книгами: «Идилия белого лотоса», «Жрица Изиды», «Великие посвященные» — и редкими поэтическими изданиями. Бывало, ему неможется, он в кровати что-то рассказывает. И вдруг живо поднимается, взбирается на стул, с верхней полки достает какую-нибудь книгу и вручает. И все так быстро-быстро.

Еще очень дорогое воспоминание. Мы сидим за столом около окна, где внизу очерчен домами московский дворик, наполненный московским духом, московским людом. Там после зимы развесили зимнюю одежду для просушки и выбивают, чтобы затем убрать до зимы. На столе чай с круглым черным хлебом — и все так вкусно, и так отрадно, что никакие современные лакомства не создают этого чувства настоящего человеческого тепла и уюта. Николай Павлович доволен, что он не один, что в нем нуждаются люди. В его доме было легко ухватить главный нерв жизни: люди обретали вкус жизни, ее значимость.

Великая благодарность Николаю Павловичу за те дары, которыми он оделял людей.

Да помилует Господь Николая Павловича за некоторые слабости, которые очень его беспокоили — а именно, болезнь души, когда он не справлялся с собой и говорил, что хочет уйти. Он провожал меня до станции — и плакал. Очень остро переживал, много страдал. Тут ему очень помогала Наталия Николаевна Энглер, подбирала успокаивающее лечение.

Николай Павлович очень боялся смерти. И, как провидел, — что у него не будет могилы. Так и получилось. Он долго лежал не востребованным и был похоронен в общей могиле. «Все ученики предатели», — сказал незадолго до смерти Генрих Густавович Нейгауз.

Он предчувствовал это, и у него был страх.

Николай Павлович жил только в художественном мире, был истинный артист, не мог даже чайник поставить. Это продолжалось около десяти лет. Я чувствовала, что я должна им помогать. Я приходила к нему как человек, ему преданный, можно сказать, просто ему себя посвятивший. Каждую субботу летом я ездила в Салтыковку и привозила им, что могла, из продуктов, чтобы их поддержать. Если получалось, нравилось побаловать их лакомством.

Музыка сопровождала его всю жизнь. Когда вышла пластинка с музыкой И. Штрауса из фильма «Большой вальс», с Милицей Корьюс, я привезла ему в Салтыковку. Он был в восторге — и все заводил, и заводил ее. В какой-то момент, когда она пела, я почувствовала, что у него пробудилось ко мне какое-то чувство как к женщине — он поднимал головку проигрывателя и все ставил и ставил иголку на пластинку. «У меня в этом плане душа такая, что любовь мне помехой и она мне мешает», — сказал Николай Павлович, когда еще звучала пластинка. Сфера художественного очень на него воздействовала и имела большое влияние.

Так, большое влияние на его внутренний мир имела «*La Vita Nuova*» Данте, которую он мне подарил. И «Философию свободы» Шопенгауэра я тоже получила в подарок.

Этот человек был одна освобожденная чистая сфера. Он вселял восторг окружающим. К числу его рьяных поклонниц

относилась мама Вани Соколова — как «лемешистка» она боготворила Николая Павловича. Мы шли, а она все говорила, говорила...И оттуда, из Замоскворечья, привела меня сюда, на Самотеку. Она не замечала, что было два часа ночи — только бы говорить. Это была настоящая поклонница. Для нее, кроме него как кумира, никого не было.

В Салтыковке по Казанской дороге у Николая Павловича была крошечная комнатка, но за городом. Александра Ивановна вскопала грядочку, ягодку выращивала.

Он практическую сторону в себе не укреплял. И поэтому жил трудно. Как если бы он жил в девятнадцатом веке, щедро разбрасываясь и ничего не собирая на черный день.

В поздний период я вышла из круга общения и приходила туда по традиции. На Спасо-Наливковском была уже современная квартирка. Там правили Усачевы. Ни атмосферы, ни присутствия его как личности — это была жизнь современных людей.

Обращаясь ко Господу, молю о благодати этой страдающей трагической душе. Наполни, Боже, его душу покоем и всеприятием.

Инесса Гусева

ЭТЮД. ОПЫТ ОБЩЕНИЯ

На стуле около окна сидит пожилой господин и пишет. Пишет довольно быстро и размеренно. Он слышит такт, ритм — и с этим ритмом пишет. Ритм напоминает четыре четверти. Темп *andante*, среднее *allegro*.

Когда он пишет, то будто проговаривает записываемые слова — ему слышится, что это говорит Рудольф Штейнер. Он слышит его голос. И как бы безмолвно повторяет движения губ Рудольфа Штейнера. Хотя он понимает, что Рудольф Штейнер говорит на другом языке.

Голос господина слышится несколько выше среднего.

Мужчина пишет спокойно, терпеливо, без напряжения. Однако когда мысль Рудольфа Штейнера оказывается слишком длинной и растягивается или размывается на несколько абзацев, то он — закончив ее записывать, в очередной раз проникнув, прожив ее до некоего промежуточного разрешения, финала — как бы немного подпрыгивает, всплескивая руками: «Осанна!».

По природе своей он человек эмоциональный. Высокий, выше среднего роста. Волосы темно-русые, не короткие, немного волнистые. Глаза светло-карие? Не голубые. Рядом находится некая женская сущность, которая проявляется как сестра. Понимает его, прощает, старается поддерживать. Выглядит старше него.

Глубокая музыкальность проходит по родословной — кажется, его дедушка хорошо пел. Слышен мужской поющий голос. Может быть, виниловые пластинки? Шаляпин?

Он прекрасно помнит себя в предыдущем рождении, даже если не осознает. Монах в монастыре. Переписывает, переводит древние фолианты на латынь. Он уверен, что их долж-

ны читать. Причем, вслух. Он уверен, что читать написанное необходимо вслух. И слышит, как читают вслух написанное им в прошлой жизни. Читают многие люди. И через чтение, через соприкосновение с написанными его рукой текстами соприкасаются с его духом. Текст оживает. Он его оживляет собой. Он сам есть ключ этого текста.

В душе пожилого господина живет древнее храмовое знание. Ритуал, когда читают, декламируют священные тексты. И он вкладывает душу в написанное им. Он оживляет написанное им. Оживляет звучание текста при каждом очередном прочтении. В каждом читающем голосе звучит его тембр.

Пространство звучит. Хотя и тихо. Когда в квартире никого нет, тихо. Слышно, как тикают часы.

У него диабет в старшем возрасте? Не понимаю.

Женщина поет, но непрофессионально, чересчур громко, от-крытым голосом. Бабушка?

Он слушает, прикрыв глаза. Похоже, этот человек воспринимает мир через звук. Мир для него звучит — другие каналы восприятия работают меньше. Восприятие звуков стоит на первом месте. На слух воспринимает лучше всего. Этот господин — то, что сегодня называют *аудиал*. Он весь — настроенная в унисон Вселенной цевница. Служитель Аполлона.

Восприимчив на запахи. Но тонко, не могу описать.

Чай? Мерзнети... стакан чаю. Его напиток чай. Свежезаваренный крепкий стакан чая с сахаром — условие выживания в голодные годы.

Грандиозная аккуратность. Дотошность.

Музыка. Дальше самое важное — писать. Погружение в состояние, напоминающее медитацию. Что-то среднее между медитацией, созерцанием и молитвой. Привержен двигательной медитации. Это важно. Это нужно делать каждый день. Вне зависимости от состояния здоровья или усталости. Надо выходить из дома на прогулку, хотя бы раз в день. Это ритуал. Его необходимо совершать и ради него жертвовать. Некая сверхцель, сверхзадача. В некотором роде близкая к исполнению замысла жизни.

Ощущение легкости от этого господина.

Возможно, воздушный знак? Близнецы?

Писец. Ощущение большой ценности труда писца во времена его жизни в древнем Египте. Тогда были фараоны, жрецы и писцы. Почетное звание.

Главное — пропустить через себя. Все эти мысли, слова, выражения, само существо антропософии — через ритмическое написание. Пронизать себя этим. Каждый день, каждый день — символ жизни — снова и снова наполнять внутреннее пространство мудростью и Благодатью. Высший знак Софии Пистис.

Этот ритуал ему помогает, «вытягивает» из проблем, выправляет, распрямляет его эмоциональность, поднимает над суетой дня, придает глубинные смыслы.

Пятьдесят пять — пятьдесят восемь лет. Даже дома одет строго. Никаких домашних халатов. Брюки и рубашка — рубашка кипельно-белая, откипяченная. Дом — это храм как рабочее пространство. Ибо сам этот человек — храм.

Юлиан Селю

ЗАПОВЕДНЫЙ САД
(*фрагменты*)

«БОГОРОДИЦА» АНДРЕЯ РУБЛЕВА

Высокая фигура в рост. Складки фиолетового плаща. Богородица идет полем.

Склоненное к нам печальное, печальное лицо. Печальное, торжественное согласие целомудренных красок, высоких стройных линий.

Линии поют. Согласно, стройно, печально... но легко и светло. И чем дольше склоняешься перед Нею, тем хор линий все легче и все светлее. Огромная печаль, которую Она несет, просветлена, тиха и глубоко покойна. Она медленно идет по равнине, стройная, как тростинка. Край одежды оконцем свисает над горизонтом. В оконце даль: горизонт и небо.

Оконце особенно светло и певуче. Пенье линий уже во мне. Всю красоту их беззвучного хора, вздымающегося и светлого, невозможно выразить. Прекрасно до ослепительности — невозможно смотреть...

Тишина и свет.

Музей закрывается. В дальнем помещении кто-то отстучал каблуками. Тишина еще напряженнее.

Линии заливаются светом.

Печаль, высота, стройность — всё сложилось в одно. Один блаженный, ослепительный, всё в себе заключающий свет. Не могу больше...

Спасибо тебе, судьба! — Мир не тускнеет для меня. С каждым годом он разгорается всё ярче и ярче.

(1940-41; 1942)

«МАДОННА» ПЕРУДЖИНО

Мадонна. Грустная, милая и простая, простая.

Теплая коричневатая краснота одежды, голубизна зеленоватая. Держит протянувшегося младенца. Смотрит, задумавшись, прямо вдаль. Из-за сот лет. На меня и дальше.

Грусть, ласка, покой. А сзади расставлены перуджиновские деревца: трогательные, прозрачные.

Всегда, войдя в зал, я шел к ней. Остановишься напротив, приоткроешь душу, и идет молчаливая ласка: от теплого грустного взгляда, коричневатой старой краски, горизонта, со штрихов деревьев — от всей картины.

Тепло и ласка.

Война. 1942 год. Зима наступает. Снег идет; вечер; снег ложится, ложится... Она сейчас особенно вспоминается. Через всю тяжесть. Картины нет: увезена... в памяти... высокий лоб, деревца прозрачные на ясном небе, и засохшая полоска зеленоватой, медной краски. Взгляд грустный, задумчивый, ласковый.

Так хорошо душе около нее стоять.

(04.04.1943)

ЛЮДИ — ЛОДКИ

В ближних людей много закладываешь своего, а потом они отплывают, и плывут от тебя маленькие кораблики и большие корабли.

Он оторвался — я отошел, погрузка окончена... И вдруг по случайному остатку много спустя обнаруживаешь: кусок жизни, кусок меня отвалился, и даже память оборвалась.

Валишь, валишь иногда в человека, и жалко загубленного, отданного. Если ничего взамен, то хоть ему бы на пользу.

Бывает — самое дорогое, самое внутреннее, сокровенное, доверенное — извращено, растоптано, свиньям разбросано.

А то берут незаметно сами. И это очень хорошо, — совсем другое дело, когда от тебя берут.

Хорошо, что можно было от себя раздать, разослать, расселиться, размножиться. Всегда мало роздано.

Бывает, там за морем, с твоим идет война на смерть. И ты ли прав, ты ли виноват, и подлежишь суду и осуждению?..

И может, со всей эпохой.

Доброкачественность, ответственность... И пусть поворот будет таким же обоснованным и крепким.

(23.04.1963)

* * *

Прошлое не пропадает — стоит, держа вожжи, корни потоков; вырисовывает, определяет, толкает будущее — делает. Стараясь, чтобы ничего не потерялось, чтобы было именно наоборот — чем ближе, тем разительнее.

Мы, каждый по-своему, всматриваемся в прошлое, нащупываем, роемся, строим из него, живем, опутанные и насыщенные им, уходим корнями в него — и мы его совершенно не знаем. В нем же всё наоборот.

Будущее — приготовленное для свершения: со становящимися формами, путями, рельсами для событий, с типом разлук и соединений, с темами непримиримостей, со своими неразрешимостями, с колоритами голосов, темперамента, почерков, рисунков, музыки, характеров, мод.

Будущее, всё конкретнее и подробнее оформляющееся, всё ближе подходящее, чтобы ввергнуться в узлы, деяния, схватки, в кипенье, в пламя, в кристаллизацию настоящего.

А сколько настоящее длится? Не секунду же? Иногда час? От катастрофы до катастрофы? Сколько обнимешь? Поколенье? Или просто день?

А для бабочки, для ребенка, для страны, земли? Чье настоящее определяет, чье важнее? Кто больше обымет? Значит, не наше — океана, гор? А нам кажется — то, что для нас.

А настоящее мы и подавно не знаем, даже свое. Оно же кипит, несется, мелькает!

(24.11.1962)

* * *

Так и стоит это вечным обнимающим вопросом: человек молча корчится, рыдает, бьется в страданиях. А природа сверкает, вздымаясь перед нами неописуемой красотой.

Но чем ближе глядишь в природу... И там опять всё так же молча кипит, бьется и гибнет — и несется с сокрушительной быстротой. Несутся и сталкиваются частицы, рождая свет; гибнут родители, давая жизнь потомству; идет всеобщее грандиозное поедание, грандиозная беспрерывная смена — и мельчайших, и больших физических, и животных, растительных миров. Катастрофа — основа жизни мира. А как там им?

А взглянешь... По замыкающим катастрофы величественным кривым утвердившегося — опять встаёт огромный, ослепительный покой.

Душе хочется расшириться до покоя!

(27.07.1961; 26.07.1990)

ОДИНОЧЕСТВО

Себе, тебе, ей, всем, наверное

То ли это только сейчас у многих, — у всех так? Наверное, и раньше так было?

Каждый, кто прожил сколько-то жизни, остро чувствует — в семье, в работе, в творчестве, — что он в этом семейном деле, в рабочих буднях, в творчестве — совершенно один. Никто больше не понимает, не помогает, не хочет твоего понять, не хочет в твой труд — многим нужный и полезный — войти.

А разве это так?

Разве не делаются кругом — и далеко, и совсем близко — части этого же труда, и ты принимаешь. Не представляются ли то и дело незаметные и яркие удачи среди неприятностей и неудач?

А разве не рядом, не близко те — дети, родные, ученики и посетители, пациенты — все те, которым от тебя нужно, которые принимают и отвечают — и продолжают, которым ты так много должен?

Разве не ежедневно и не ежечасно с тобой многие близкие — далёкие здесь и еще больше Там. Они думают о тебе, вспоминают; им можно мысленно или вслух пожаловаться, рассказать. «Да ты что, даже обидно. Мы же тут рядом, столько стараемся, ты не видишь или ты забыл?»

И разве не часть твоей жизни, твоего существа то, что ты делаешь? Оно же уже есть. Не это ли на сегодня твое это место со всем твоим — назначенное и данное. Умеешь ли ты тут быть?

Тебе хочется, чтобы они, кто рядом, шли бы в одной упряжке, одним путем, в одной борозде? А они разве могут, ты бы их тут потерпел? Не умеешь трудиться легко, как играть; не делается у тебя всё само и просто: маленький ты перед делом — и трудно. И есть где расти.

А разве не так же и ты? Тоже не видишь и ты? Тоже не видишь, не догадываешься, не хочешь, не можешь. Хочешь и не умеешь взять на себя, помочь — хоть ласковое слово, хоть взгляд. А где, что бы не помешать?

Может, не так она большая ноша — «доля», которая у тебя, и враз по тебе. Кажется, она над тобой, для тебя огромной. А ведь протягивается сзади и сам уходит вперед прожитый след. Вспаханное, сделанное — и оно растёт.

Всё знаю, и всё равно. Как глянешь — и ты в этом насущном один. Хоть бы кто-то, если не помог, то взглянул, понял бы, улыбнулся.

Не каждому так кажется, не каждый так один, иной и рад, что наконец один. Каждый по-своему тянет.

(17.07, 25.07.1981; 23.09.1982; 09.08.1990)

ЛИЦО СТАРОГО ЧЕЛОВЕКА

Мы не привыкли в жизни замечать, как иногда лицо набирает красоты вместе со старостью. А потом вдруг... И начинается пора разглядывания фотографий. И видишь, что «совсем не такими» оказываются не только почти незнакомые округлые лица из другого старинного времени, но и уже знакомые, совсем недавние. «Те» — это только самые последние, на которых видно, что такое знакомое только тогда и пришло. Родное, невыразимо дорогое, — наглядеться невозможно, а мы тогда не видели.

Если близкие день за днем привыкают, не видят, а уж самому то, как когда-то в зеркало... Бывает большое, и ты себе в нем мелькаешь. Тем более нельзя в нем, как бывало, что-то чуть-чуть подправить. Не полагается. Но можно, наверное, об этом знать, когда иной раз опять... на эти мешки и морщины.

Весь смысл, наверное, этих последних дней... что бы так, кому-то...

Некоторым дается — отпечатывается еще в самой смерти — на день, на мгновение еще одна последняя красота. Но это лицо фотографировать нельзя. Да и понять нельзя, можно только помнить, что было.

(03.07.1981; 23.09.1982; 12.08.1990)

СВОБОДНЫЕ МЕСТА

В Москве в метро, в поездах, немного смешно очень ценятся свободные места — каждый к ним стремится.

Игра возникает еще тогда, когда вагон только подходит и видно, есть ли из-за чего стараться, а в вагоне, когда уже едешь, она начинается с каждой новой посадкой- высадкой. Хоть и тихо, а всех занимает.

Если рассчитать, не зевать или вовремя ворваться, можно захватить место уверенно; или можно не спешить и сесть не в самый полный — хвостовой. Место может достаться и даром, вдруг, — маленькая — большая радость.

Приятно, очень приятно, когда уступают — по возрасту, по усталому виду, поклаже, с ребенком. И очень по-разному это бывает, бывает, что это очень хорошо. Тихие переживания. И еще очень приятно бывает этим местом самому кого-то угостить: встать, не сесть или кого-то укорить, встав перед еще более пожилым, достойным этого человеком.

А то ловля происходит незаметно, тихо, как собирание грибов: издали углядел, тихонько устремился... и не сел — выхватили, почти сел и стало неприлично, пришлось уступить.

Столько переживаний! Самое интересное, что место ужасно ценится даже на кольцевой: на три-пять минут, а сесть — на две остановки. А очередь в пятнадцать-двадцать минут почитается за никакую. Да и подождать кого в метро минут десять, пятнадцать...

(02.06.1981; 09.08.1990)

ОБЩЕНИЕ С ВЫСШИМ

1.

Ежедневное постоянное общение с Высшим есть всегда — в мыслях, поступках, мгновенных вопросах и ответах, в погружениях во тьму и выходах из тени, в светлых подарках — в беспрерывной радужной искристой игре. Душа играет: поворачивается гранями перед Солнцем. У всех без исключения это есть — наяву, во сне; не замечать этого невозможно — оно громко, но можно не узнавать, не помнить — и как будто его и нет. Можно запомнить из всей этой жизни что-нибудь одно.

2.

Хорошо домашнее тихое предстояние. В своем родном привычном месте, если оно устроено. Утренняя встреча, вечернее прощание, в меру души, как хочешь, как можешь. И хорошо ночью в беде... и с великим благодарением, когда душа горит, пламенеет, тянется, несется вон.

И это есть у многих. Моментов за жизнь накапливается много. Но их можно помнить, можно забыть. Память очень мало что удерживает.

3.

Изумительно хорошо бывает, когда служба совершается в почти пустом храме, вечером, в полутемном, или утром, или днем, когда вся сила давления происходящего ложится, кроме заключенного в себе самом, только на тебя — ответственность, необходимость. И ты присутствуешь, вырастаешь, принимаешь, отвечаешь — и выходишь с сознанием, что что-то было, происходило.

И так тоже за жизнь было, наверное, не раз. Но простая память этого не принимает — не смеет. Она сознает, что все это сразу откладывается не здесь. А ты иди, собирай дальше.

4.

Еще лучше, когда в храме праздник, когда многолюдство и вздымается торжество — во всю вышину под купол; когда множество — и ты только точка, когда совершающееся много и явно больше тебя, а ты всё меньше и легче. И ты приобщаешься, вписываешься — отпускаешь это на душу.

Может быть, торжество это обычное, простое — малое, или великое — многое, многие впереди и вокруг... И постепенно это становится всё нужнее.

И это есть у многих. Моментов за жизнь накапливается много. Но их можно помнить, можно забыть. Память мало что удерживает.

5.

Хорошо и когда выходишь из храма. Момент отделения, отплытия, и прощания, и благодарения — заключение торжества. Ощущение богатства и наполненности. Последний вздох — глоток, хоть и большой, но по необходимости короткий. Столько, сколько возможно вместить, отделяется с тобой, в тебя, и уходит с тобой.

6.

Хорошо, когда можно, приходится нести присутствие с собой еще потом. Может быть, чтобы еще понести свечку — разный огонь — так бывает, — посветится чуть-чуть подольше. И может, хватит и дня на два, и на три. А может, чтобы на большее.

А может быть, взятое нужно для того, чтобы перенести то, что уже идет после... Иначе не пережить.

(1980)

СВЕЧКИ

1.

Огромный собор в Ленинграде. Как площадь под высоченными сводами. Где кто стоит? Где мы стоим, около какого места? И вдруг передали свечку — «Николаю Угоднику» — и показали куда. А потом еще — «Спасителю» — и в другом направлении; передают еще и «Нечаянной радости», «Ивану воину», «Варваре»...

2.

В самый сосредоточенный момент — легонько свечкой. Надо оторваться... И опять — по плечу: свечка пришла. Жизнь тоже — то отпустит, то требует.

3.

А ведь это Ангел касается: через тебя пошла дорога. Кто-то передал; может, отдал и вручил, успокоился, а может, следит душой, торопит. Много свечек, разные — маленькие и огромные, но все туда. Маленькое в этой свечке дело и маленькое твое участие... Но можно этой тропинкой, за той свечкой и тебе туда же. Еще тонюсенькая ниточка в общем плетении путей, голос в общем хоре.

4.

Многолюдная площадь собора — луг с душами-цветами расчертился вдруг возникшими дорожками-ручейками. Как весной в уже тонком снегу на склоне, когда морозным солнечным утром отпустит — и везде переменчивые ручейки пробираются, искрятся... Свечки по тропинкам-ручейкам от одного к другому... в снегу ли, по лугу — приостанавливаются, бегут: «Спасителю», «Божией Матери», «Серафиму».

5.

Наверное, если взглянуть с хор, можно их различить по легкому движению. И я... Не только на тропинке, но и в узле.

6.

«К Празднику!» Можно передать вблизи левее, а можно поспешить, обойти и подать сразу подальше... А зачем оставлять в стороне от живой тропинки и того, который поближе, хоть он и погружен?.. Принял, поклонился, поправил фитильком вперед... Пошла.

7.

Вдруг чей-то взгляд за мной пошел в другом направлении, — у переменчивой тропинки нет берегов. Кому-то моя спина показалась неподходящей. Тропинка повернула, оставив с самим собой. Теперь еще и эта «благодать и честь» — не смочь дать, «обнищать ради имени Твоего».

8.

Бывает и в жизни: вот пришло — берешься за чужое бремя, хочешь в это чужое войти, подпереть — помогать, думать. Оно легло посередине пути, думаешь, как раз по силам...

И отвело. С тебя достаточно. Пусть неожиданное облегчение и благодарность, пусть с горечью и обидой на тебя и «сподобился вкусить скорби, положенной на путях заповедей Твоих»... все, что приходит для того, чтобы делать — дано.

Ангел коснулся — отвел. Побудь с самим собой.

(04.01.1974; 26.02.1979)

КОНЦЕРТ ДЛЯ РУЧЬЯ СО СВЕТОМ

Сижу над говорливым перекатом тенистого ручейка. Пасмурно...

Слушаю и смотрю на играющую воду.

Ручеек разыгрывает на водяных цимбалах спокойное переливчатое скерцо.

Поверху рябь. Подстилаясь узорным аккомпанементом, под голос ручья, мерцают над песком, вьются около камня серебряные блики.

С закрытыми глазами слушается лучше.

Звук раздвинулся, поднялся. Становится объемнее. Водяные палочки цимбал почти видно. Выше. Громче.

Звонкая мелодия грустнеет. Начинает волноваться. Удары водяных палочек сливаются. Голос ручья выстраивается в гибкую колеблющуюся полосу. Полоса проходит в меня все глубже. Сладко катится через сердце.

От переполнения открываются глаза.

Облака разошлись. Солнце. Блики позолотились.

Около камня сгрудилась стайка трепещущих блестящих рыбок. Стая растет. Живое золото мерцает и перескакивает. Перескакивает кое-где. Больше. Еще больше. Ритмично перескакивает с гребешка на гребешок, огни жмутся в одну осле-

пительную, трепещущую кучу. Строго в такт идет огромный сверкающий танец.

По течению вниз, под кустами, вода стала глубокой, тенистой. У берега под корнями совсем темно.

Из сверкающего гнезда высвобождаются одна за другой веселенькие стайки. Не переставая играть, спускаются по зеленоватой темноте, за поворот.

Звуковая мелодия загородилась. Жалко моргнуть. Через широко распахнутые глаза световая симфония просторными глотками катит внутрь.

Проступил и звук. Спокойным радостным аккомпанементом свету перекатывается скерцо из водяных палочек.

(1940)

* * *

Жизнь дерева — высокого, спокойного, могучего (сколько под ним протекло) — и так беззащитная от любой человеческой дури.

А теперь и вся наша земля на волоске повисла.

* * *

Любящие руки в картинах Рембрандта. Руки, которые встречают, ищут, ждут, слагаются на груди и успокаиваются на коленях.

Благоговейно касающиеся, благословляющие, прощающие. Руки, на которых всегда свет.

* * *

Тихая победительница береза в росистый, безветренный, напряженно-неподвижный вечер течения соков.

Как я могу со своей волнообразной мигающей, то сверкающей, то темнеющей душой, которая минуты не может постоять спокойно, встать и приравняться к ней, которой вся жизнь от семечка-крылатки до небытия — одна могучая и ласковая нота.

А хочется так подыматься — в затаенный вечер, чуть поодаль ручья.

(04.08.1955)

* * *

Вот и дождь пошел. Постепенно все охватил, все покрыл и пошел создавать, оживлять свои кратковременные маленькие и большие миры, шепча в лесу, над озером, над полем, на листьях, на травинках, в трещинах и дуплах.

Дождь по лопухам над окном шепчет: надолго затеянное над землею колдовство. И вот по мельчайшим норам земли зашевелилась вода, намокли сухие листья, набирает воду кора; оживают амебы, инфузории, коловратки, лопаются, вскрываются споры, куколки, яички, расправляются семена, корневые волоски напрягаются, разбухают, ползут, ищут — корни растут.

Шумит, шуршит, шепчет; затихает — то опять-сильнее — день, ночь... Сколько этому длиться? И кончил — перестал.

(16.09.1957)

ШМЕЛЬ

Меня остановила тень от перепончатого крыла на утренней тропинке; солнце только приподнялось.

Мохнатый шмель отяжелел от росы: ткнулся мордой и неподвижно выжидает, как заглохшая машина в саду — прозрачная тень от крыла легла на песчинках, перекидывается через камешек.

Я поднялся и вышел, чтобы телом, ступнями на дорожке, на траве — ощутить утро.

Панорама утренних росистых лугов; березки; вдали и близко.

Опускаюсь коленями на дорожку — рассмотреть тень поближе. Хочется встать и постоять выпрямившись под прозрачным крылом. А дорожка крупными песчинками покусывает за колени.

Случайно дохнул — шмель пошевелился. Усиками, лапками. Я наклонился и еще подышал. Он сдвинулся с места. Улетел.

Панорама утренних росистых лугов. Солнце только приподнялось.

(1939)

ЛОСИХА

Мы не ожидали. Шли в лесу за грибами — молча, быстро, вдвоем.

Лосиха. С лосятами — двумя, большими уже, яркими, рыжими. Слева от нас, метрах в двадцати, совсем близко.

Ответственнейший момент. «Идти тем же шагом, не показывая вида». Они стояли на фоне стволов, на открытом месте. Мы не ожидали, и они не слыхали. Все трое подняли головы, вытянули шеи — длинные, длинные — вверх и вперед. Никак не думал, что они у них такие и что они так могут. Не лоси, а совсем что-то другое.

Мы шли спокойно, не останавливаясь, только головы, глаза все-таки в их сторону. И они не двинулись, и не опускали голов — вели, поворачивали головы за нами.

Как стало в какой-то момент под Москвой — лет пятнадцать, как это было. Везде можно было встретить. Лес — «мир стал пленительней и шире...». На какой-то ряд лет.

Может быть, мы меньше стали бывать в лесу? Местность другая. Следы кое-где старые есть.

Все, как видят или слышат, зубы на них заостряют: застрелить бы и съесть.

(14-16.07.1988)

РАЗРЫВ

Выпроваживают из семьи хозяина — после долгих совместных лет.

Забыто, разорвано все, на чем была построена жизнь: совместные труды, несчастья, жертвы, первые встречи, милые слова.

Чаша терпения — как будто бездонная, в которую собиралось все, что им было натворено, набезображено — разбита и выброшена. (Что случилось? С какой трещины, камня все пошло под откос?!)

Нет, не брошена, она поставлена как гроб посреди памяти. Жене — чтобы то и дело нечаянно больно касаться: перед любым слушателем, наедине с собою. Детям и хотелось бы забыть, бросить, вычеркнуть... но куда его денешь?!

За жизнь назад все: малейшее слово, недогадливость, поступок — все причтено и все поставлено в зачет, — с пристрастием и без оправдания. Все заслуги, все труды — перед семьей, искусством, хоть перед человечеством — вывернуты наизнанку, опорочены, не нужно. Сняты ордена.

Жене его, может, по-человечески и жалко... Она привыкла к мужским слезам, к искреннему раскаянию. Холодная, с жестким, отчужденным лицом, она производит операцию.

Полный расчет. Делится имущество, мертвый дом разнимается на части. Холодно. Разлука.

Куда он денется? Не будет у него семьи, не будет дома. Может, встретиться еще не одна, может, лучше, но все это встречи, встречи... Не будет детей... И детям на этом месте душой черстветь, мозолеть или в подушку плакать. Нигде теперь не хозяин, только гость. Может быть, жалкий, может, уважаемый, милый, а больше посторонний, чужой.

Останется ли он на этой «площади» жильцом, уйдет ли к «другой», будет ли шататься по квартирам и городам... будет ли платить по своей порядочности «по-хорошему» — треснутого, разбитого в этой жизни не срастить, не склеить.

Только вечно темны, пасмурны будут все отщепленные души, срощенные при корнях.

В глубокой необъятной жизни бывает и невозможное.

(16.01.1961)

ЧУДО

Полдень на реке. С детства знакомый запах воды, освещаемой солнцем.

Я стряхнул с руки коричневого слепня; он ударился об воду, обернулся таким же коричневым лягушоночком и поплыл от меня, толкаясь в солнечной воде тонюсенькими лапками. Вода солнцем пронизана до дна.

Солнце над водой. Глубокая зеленовато-прозрачная рябь пробегает, проходит мимо влажного стебелька, он вздрагивает.

Тоненькая стрекозка — присела отдохнуть, угловатые лапки держатся за вздрагивающий стебелек. Вся тоненькая,

лазурно-голубая, на голубоватой дымке крылышек сеть жилок — присела отдохнуть.

Дрожание стрекозиных крылышек на солнце у воды.

Русалки вплетают в зеленые волосы сухие березовые листочки, и они в струистой, журчащей воде блестят как драгоценный металл.

* * *

Зашли в наш Мосторг за катушкой ниток, а там рой, туча какого-то особенного народу. Страшно подойти. Я попытался пробиться, и прилавок еще пустой и тихий... Оказывается, что «очереди» еще ничего не дают и не «выписывают». Ждут. Что-то должны «выбросить».

Они стоят, придерживаясь друг за друга. Как в страшной языческой игре богу жадности, с отчужденными, тупыми лицами; все почему-то в серых платках, все какие-то старые и все женщины. Мужчины — видно, как громоздятся шапки, — в голове роя. В магазине слышно ровное, острое жужжание и шуршание. Вдруг жужжание начинает нарастать, становится тревожным. Шум, вскрики; туда проталкивается милиционер...

«Что дают?!»

Накидки кружевные на подушки по тридцать пять рублей.

Тьфу!

* * *

Война. Москва.

На высоких красноватых уступах домов луна восстановила свои пустынные тени и плывет одиноко.

Невозможно заставить себя поверить. Что в ячейках этих лунных скал ютятся тысячи живых квартирок.

Лунный блеск на повороте рельсов.

Вдали только чудятся редкие вздохи орудий.

* * *

Слепленная в войну лачужка. Такая, что коту хвоста негде протянуть. Кто там помещается?

Всегдашняя серая корявая палка прижимает обветшалую, все с тех пор, солому на крыше; скучная глина на стенках истрескалась и обвалилась, но настоящее современное окно в треть фасада лачужки с открывающимися рамами, ясными стеклами и форточкой говорит, что мы в середине XX века.

ТУМАН

Стоять на дне светлого моря тумана, уже волнуемого солнцем.

Темный ясный круг внизу: отрезок тропинки — листы подорожника, росинки на траве.

Отъединенность — как на вершине — вместе со всем, что близко.

Душа, не наталкиваясь ни на что видимое, рассвобождается без препятствий.

Кругом лица ощутимый чуть золотисто-палевый свет.

— Солнце над туманом! — И он прибывает, ходит. Еще приплывет с туманом света, душа раскроется и уйдет в высоту.

Вдруг большая живая голова лошади подымает туман, босые ноги у темных боков — мальчик из ночного едет долиной.

* * *

Летом земля была мягкой, пушистой. Принимала в себя. Из нее испарялся шум. От холода она затвердела. Зазвенит, если великан топнет ногой. Такая тишина, как на луне.

От треска сороки еще более пусто.

(10.10.1935)

* * *

Дождь уже два дня.

В дачных комнатах по-дождливому молчаливо.

В дощатых сенях грохочущий глушащий шум железа. Вышел.

Ровный дождь по траве нежно, осторожно, равномерно — ш-ш-ш-ш-ш...

И так неторопливо: ничего впереди и ничего сзади. Низкие облака все несет вперед, глаз от них относит.

Свет переместился на траву и гладкие огородные листья. На зеркальной дорожке от слепящего блеска даже покачивает.

Мокрый дощатый забор осветился по-новому: снизу.

СОН

Человек засыпает — в вагоне у окна. Привертелся к стенке и положил голову в воротник. Приготовился спать. Мелкие выражения сходят с лица, опускаются вглубь. Сложная жесткая сбруя, подтягивающая черты, отцепилась, пропадает. Выпряженные губы распрямляются, ложатся спокойно и строго. Лицо складывается в плавные — основные линии.

Крупные складки опустившегося занавеса начинают изнутри надуваться сном. Черты, не нарушаясь, наполняются огромным покоем. Лицо совсем переменилось.

Я чувствую — этот покой веет, выпрямляет и мои черты. Клонит в сон. Человек спит.

Вдруг там внутри что-то случилось. Губы вздернулись на прежнее недовольное место. Пробежала вверх по лицу стайка мелких выражений. Нарушились вольные арки бровей. Открылись маленькие скучные глаза.

Двинулся, поправил воротник, поискал для губ положение поудобнее — нашел. Закрыл глаза.

И опять вольные, широкие линии наполняются огромным покоем сна. Человек спит.

* * *

Улыбка бессильно бродит только по верху близких, близких родных губ, не добиваясь до глаз.

В глазах тяжкая, тяжелая неподвижность: закаменевшая, гранитно-тяжелая глыба давит — нависла — из-под высокого чистого лба. Две морщинки от тяжести на переносице.

Уходящие силы.

Маленькая слабая улыбка: не в силах достать до глаз.

На каменном берегу усыхающая лужица. В луже ры-бешка.

...Спасите! Спасите! Спасите! («Про это»).

Чем помочь? Как растопить?

Обыкновенный чуждый разговор. «Да, да. Совершенно верно. Спасибо». Мысли, ответы, машинально сверху достаются, скидываются. Над молча присутствующим. Убогая шутка. Улыбка вьется у самого рта. Все кругом и кругом. Ударяясь, выписывает по лицу страшную, каменеющую гра-ницу.

* * *

Наше тело. Мы его теперь не холим, не умащиваем и не умерщвляем; не глядим и не завидуем на чужое, а как надоедливому ребенку, которому беспрерывно что-то нужно, раздраженно бросаем: «На, отвяжись» — с чем оно пристает.

Мы им не работаем, как оно привыкло, а кладем на него непосильную, непривычную нагрузку. И по физкультуре мы от него хотим добиться, испытываем на пределе, требуем... Совершенно другая точка зрения.

И вечное испуганное внимание к тому, что внутри; и вечный тоскливый медицинский ремонт: то мелкий текущий, а то страшный больничный — операционный.

* * *

Желудок как болящая рана: сыт ли, голоден — все его хочется потрогать...

Не хватайся ты за него руками! Займись ты чем-нибудь. Не думай ты о нем постоянно.

* * *

Как мне иногда мешает человеческое тело.

Вот, кажется, показалось — распускается передо мной душа: навстречу — очень важный разговор, хорошее молчание бывает иногда.

И вдруг большой палец руки — чужой, неприятно толстый, удлиненный на конце.

И душа стремится, дрожит и уже совсем рядом, и только этот палец между душами, как крошка в постели, и все больше, больше и не может раствориться.

* * *

Тело сломанное лежит.

Всё, что по жизни пробежало, собирается, выстраивается в одно.

Так и мир — соберётся, выстроится... когда времени уже не будет.

О ЗВЕЗДАХ

Я люблю спать летом под открытым небом и лежа копаться, путаться в звездах глазами. Соединять их в линии и фигуры.

Выпутавшись петлями из Медведицы, подбирается к Веге змеиной головой Дракон, а Вега горит, пламенеет, и переливается, и не хочет включиться в свое созвездие. Северная Корона — алмазными камнями...

Размахнул крылья, вытянул голову и летит Лебедь; и чем больше смотришь — полет все просторнее.

Просто удивительно верно ухваченным движением всплеснулся в небе Дельфинчик.

Лев прячется, уже не возлежит египетским сфинксом — опустился за дерево мордой вниз.

И путаться не надоедает. Хочется угадать, такие ли фигуры виделись людям эпохи назад. И от этого под звездным сводом становится устойчивее и уютнее.

Я верю, что звезды надо мной, на высоком торжественном своде. И еще торжественнее заметить на небесном своде (проснувшись глубокой ночью раз и другой), как он медленно и бесшумно поворачивается. Изменяется привычная карта: Лев пропал, Лебедь, Вега, Дельфинчик и Орел — над самой головой; с юга вылезает лук Стрельца.

ДУША В ЛОЩИНКЕ

Совсем неприглядная окраинная лощинка — песок, немного травки, заросшая зеленая лужа; сзади высокий откос шоссе, справа откос железной дороги, впереди темный забор и несколько зданий. Но душа так спокойно легла в эту лощинку, что мне показалось, будто она у меня как раз такая: от этого откоса до того темного забора и длинной кирпичной стены. Не развернулась за горизонтом крыльями, а именно легла, как усталый великан, подложив руки под голову.

Последний прохожий с трамвая скрылся за косогором, относительно тихо, относительно просторно.

Это было в пасмурный, но сухой день.

Я постоял. А она полежала. И так отдохнула.

* * *

Ненаписанные вещи.

Еще не отделившиеся образы. С ними живешь — иногда долго.

К ним привыкаешь, как к тому, что всегда при себе, что-то, именно, хорошее свое и, пока, только свое.

Интимность, потому что этого еще нельзя другим показать. И хорошо, но надо воплощать, надо раздумывать, переделывать. Бывает в образе столько тепла и света, идешь и купаешься себе в нем, и не хочется пускать его на слова.

И ненаписанные вещи заживаются. Иногда со мною годами, периодами, — и не оформятся, и не уйдут, а к ним привыкнешь, как к обстановке души: привычным мыслям, знакомым местам, детским воспоминаниям.

Если вещь родилась, может жить — вспомогательные связи безболезненно отпадают и вещи уходят. Они уже сами. — Разрастаются, подымаются — много выше меня.

А с теми связи укореняются. Так они и живут. Как часто взрослая дочь остается с матерью.

Но только что их вокруг меня огромное семейство.

(04.07.1947)

СЛОВО О МАРИИ ВЕНИАМИНОВНЕ ЮДИНОЙ

Писать о большом человеке, мне кажется, не легче, если знаешь его повседневно. За мелочью обыденных разговоров, телефонных звонков, привычных черт основное может не выступить, а затеряться. То мне кажется, — я Марию Вениаминовну знаю прекрасно. Могу по телефону по голосу, по его напряжению, темпу сразу понять: то ли это паника — что-то произошло, то ли это окажется просто совет относительно животных, вопрос совсем не ветеринарного характера или желание узнать о здоровье моем и семьи, вопрос об общих знакомых, информация о каком-либо примечательном мероприятии, иногда деловое быстрое уведомление о пропуске на свой концерт.

Знаком ее облик — будничный и концертный, улыбка при встрече и серьезный неулыбчивый вид. Могу предугадать, что

она скажет по тому или иному поводу. Обыденно, без волнения встречи, в один из многих раз звонишь или стучишь в дверь камнем на веревке. Она не кажется особенной, неповторимой больше, чем каждый хорошо знакомый человек.

А то кажется, что это лишь иллюзия, мы не так уж близко знакомы, я ничего о Марии Вениаминовне не знаю: никаких фактов, каких-нибудь рассказов, воспоминаний, как это бывает. Почему-то не создавалось повода сверить взаимные вкусы в литературе, в живописи... Весь ее огромный внутренний мир, чувствовалось, проходил где-то стороной, хотя ей представлялось, что она достаточно открыта. Она не пыталась приблизиться со своим внутренним миром, да и делами. И, самое главное, я не мог войти во внутренний мир ее музыки. Для Марии Вениаминовны в музыкальных произведениях открывались многие конкретные философские, зрительные образы — и более личные, многие из них, — она это знала, — были заданы авторами, она их стремилась передать. Ей казалось, что они должны быть всем понятны. Но в музыке она жила в масштабе такта, даже аккорда, не говоря уже о музыкальных фразах, частях. А я не музыкант. Как-то по-своему я живу в музыке, но понимаю ее слишком общо, в масштабе, скажем, не только не фразы или такта, а то ли произведения, то ли композитора целиком. С восторгом плыву на волнах музыки, что-то вижу, понимаю, а потом не помню. Поэтому те ее суждения, которые мне приходилось от нее слышать, я не смог ни принять, ни спорить с ними, ни запомнить.

Ей-то, мне думается, казалось иначе, может быть, от того, что я любил Шостаковича, достаточно серьезно относился к Прокофьеву. Я и за собой хорошо знаю эту иллюзию. Когда хорошо что-нибудь знаешь, оно кажется вполне понятным и, думается, что достаточно образованный и умный человек, хотя бы и живущий в другой области, тоже должен это знать...

А в связи с этим вспоминается и ее облик, какие-то черты ее характера, некоторые связанные для меня с Марией Вениаминовной люди и какие-то немногие факты. Может быть, мои воспоминания слишком субъективны. Это не то, что я знаю о том, что собой представляет М.В. Юдина как музыкант, человек, а ворох того, что у меня осталось от нее, от каждого человека, которого знаешь, что-то остается. Это, собственно, наверное, и есть воспоминания.

То, что я могу рассказать о М.В. Юдиной, может, мне кажется, быть частью фона для основного, — того, что она дала в музыке: ее понимания музыки и пути в ней.

В начале 30-х годов прошел слух, что Софроницкий и Юдина переезжают в Москву, и тут же вскоре я с ней познакомился. Софроницкого я в то время, а, пожалуй, даже еще до переезда, слышал на концерте, а узнать сразу Юдину как пианистку мне не пришлось. Я вначале о ней услыхал, а вскоре и увидел в Староконюшенном у Л.Е. Случевской и М.А. Рыбниковой. Мария Александровна и Лидия Евлампиевна интересовались любым проявлением творчества: будь то сказочник, художник или скульптор, писатель, ученый или просто хороший рассказчик, живой человек. В Староконюшенном легко показывалось художественное творчество, даже самое интимное... Мария Вениаминовна зашла ненадолго, по-моему, с Н.П. Анциферовым. Особых разговоров не было, зато друг на друга смотрели. Внешность ее тогда мне показалась очень праздничной, — она складывалась из какой-то крутости линий, энергии и силы...

Сильно действует, когда удается увидать в домашней обстановке того, кого приходилось видеть только на выступлении, или, наоборот, увидать на сцене того, кого хорошо знал дома. Мария Вениаминовна выходила к роялю очень сосредоточенной, явно наполненной тем, что она в себе к роялю несла. Но и дома она мало менялась, что-то заполнявшее ее не рассеивалось. Мне приходилось видеть Марию Вениаминовну и, может быть, более, чем обычно, напряженной, готовой действовать, и возбужденной, один или два раза уставшей, видеть спокойной, благостной, в хорошем настроении и озабоченной, но и дома мне никогда не приходилось видеть ее расслабившейся, выронившей или хотя бы отложившей в сторону что-то, что ее заполняло. Можно сказать, что ее состояние перед тем, как сесть за рояль, естественно входило в градацию тех состояний, которые мне приходилось видеть. Мария Вениаминовна была совершенно естественна, проста и все равно обращалась к нам с некоей естественной высоты вот этого наполнения, — может быть, силы?

А вот за роялем это было уже другое, то, что там в ней было, через рояль передавалось во вне. За роялем она сидела совсем не так, как сидят другие пианисты. Она была за тяжелой работой: погружены в клавиатуру руки, наклонена спина, пригнута голова — то ли она в лохани стирала, то ли тесто месила, лепила. В первоначальном смысле этого слова — творила.

Хороший пианист сидит за роялем легко. Легко посажена голова,он шире раскидывает руки, дальше откидывается, выпустив свободный аккорд, и сам он быстрее движется около рояля, то отдаляясь от него, то ближе к нему приникая. Он на большем расстоянии от извлекаемой им музыки. Выпустив ее, он старается ей не мешать, она приходит к нему уже из зала.

Мария Вениаминовна, дав свободный аккорд, не отпускала его, а все погружалась, следовала за ним. А творение подымалось. Произведение могло быть любым: могли возрастать величественные здания, или она могла, склонившись над клавишами, уйти в себя: но общая манера работы была всегда такая.

Есть, кажется, не одна гравюра Марии Вениаминовны за роялем, ее фигуру за роялем хотелось изображать. Еще и вылепит кто-нибудь. Но, кроме того, ее всегда напоминает репродукция Гентского алтаря Ван-Эйка — «Ангел за органом». То же звучание, рисунок наклона головы, спины, рук, похоже ложатся складки одежды. Правда, потом для тех, кто знал Марию Вениаминовну, это изображение мешает. Как иногда: видишь знакомого — совершенно он, а оказывается — это чужой. У ангела совершенно другие — мягкие локоны, слишком низко опущены руки, а главное, лицо: похоже опущенное, но не Марии Вениаминовны, а чужое. И все равно издали, при первом взгляде, сходство с Марией Вениаминовной опять бросается в глаза.

Мне кажется, что это сходство что-то значит. Это сходство в просторной одежде и манере сидеть за инструментом. Ангел играет на органе, он погружается в него, чтобы вызвать звуки. Кажется, чем глубже он погрузится в инструмент, тем глубже звук. То, что Мария Вениаминовна сидела за роялем именно так, зависело от ее манеры проникновения в него. Наверное, ее манера исполнения была близка к органной.

Интересно, что манера извлекать звуки и сами звуки ее рояля соотносятся с голосом Марии Вениаминовны, который тоже охотно как бы уходил в глубину. Жаль, не пришлось слышать, как она поет. Известно что Мария Вениаминовна в Ленинграде в юности пела. И жаль, не пришлось ни видеть, ни слышать, как она играла для себя — готовилась. Мне этого она не разрешала...

Музыку я любил с детства и со школьных лет бывал на концертах, преимущественно симфонических.

Это небольшое отступление о себе, я думаю, нужно, чтобы могли быть понятны наши с Марией Вениаминовной отношения.

С трудом, только силой сознания говорю себе, что тогда, в начале нашего знакомства Марии Вениаминовне было не многим более тридцати лет, что она была молодая. А хочется вспомнить! — скоро и теперешний ее облик начнет уходить в воспоминания.

Как мне кажется, Мария Вениаминовна в основном не менялась: тот же был лоб, голос... Может, было больше молчаливо загадываемой загадки, некоторого бессознательно-нарочитого затаивания, сдержанности. А в фигуре больше молодости, стройности, она была выше. Было пережито еще не все, что было приготовлено жизнью.

Пытаюсь увидать, как там, в пустой кухне с дощатым полом, она около меня двигалась, говорила. Я-то был почти целиком занят кошкой, а она, наверное, меня видела, ей, наверное, было любопытно и забавно.

Несмотря на всю ее простоту, между нами всегда было расстояние, хоть Мария Вениаминовна несколько раз говорила, что его нет. Пусть ей было тридцать с лишним, она была уже ЮДИНА... Она уже развернулась во всю силу своего таланта, а я и по специальности, да и по возрасту был еще не сформирован...

Из первого концерта, — он был в каком-то, как помнится, длинном высоком зале, незнакомом, наверное, это было в Литературном музее, когда он был еще при Ленинской библиотеке, — я запомнил пьесу «В монастыре» Бородина. Это была ее привычная вещь. Мария Вениаминовна часто ее ис-

полняла, я слышал ее несколько раз. Есть такие ненадоедающие вещи. Эта вещь раскрывала в игре Марии Вениаминовны что-то главное. В ней заключались, в первую очередь, возможность и необходимость дать объемность – разность звуков, поднять одни над другими. Необходимость поднять и держать своды. Напряженная тишина. Освобождение, умиротворение от чего-то, оставшегося там, хотя свет проникает. Эти коридоры, стены – место затаенной работы. Хорошо помню первое впечатление, когда я очутился в них. Одними – большими – звуками рояль делает коридоры, другими – мелкими – движение в них.

Когда слушал второй-третий раз, было еще лучше. С первых звуков с благодарностью узнаешь. Восстанавливается. Получаешь возможность побывать там, где, думается, дважды побывать невозможно. Бывало жалко, что вещь небольшая.

Тогда мне не приходилось об этом подумать, а сейчас хорошо – во сне, в полусне – на мгновение представить себе фигуру Марии Вениаминовны, промелькнувшей в этих коридорах...

В Сытинском тупике я что-то не помню животных. Елена Николаевна Салтыкова – мать погибшего жениха Марии Вениаминовны – как вообще Салтыковы, любила собак, но не кошек... Во время войны те, кто почему-либо оставались в Москве, встречались чаще. Как-то тянуло видеться. Мария Вениаминовна жила на этой квартире у матери Кирилла Салтыкова…

Почти обо всех узловых моментах ее жизни я ничего не знал… как-то странно, что я не услыхал ни о ее любви, ни о гибели Кирилла. Только позже узнал, что она живет у его матери. Один раз я встретил Марию Вениаминовну, она помогала при похоронах нашей общей знакомой. Мария Вениаминовна была серьезна, деловита, увлечена организацией похорон. Я обратил внимание, что она стала более взрослой, другой…

Она мне сказала, что серьезно занимается архитектурой: вплоть до переквалификации, и, проезжая в 37-м году мимо старинной церкви в Ромашкове по Усовской ветке, я вспомнил ее…

На Сытинском я как-то раз был у нее днем с сыном Сережей, ему было тогда четыре-пять лет. Сереже очень понравились выпуклые вышитые ягодки на полотняной диванной подушке. Пока мы сидели – я с мальчиком на диване, а Мария Вениаминовна на стуле напротив нас – мальчик на них все время глядел и тихонько щупал. Такие случайные посещения часто бывают, как я называю, «историческими». Мария Вениаминовна всегда после прекрасно помнила его и то, что ему понравились ягодки, помнила всю мою семью: кого как зовут, примерный возраст... Ее очень интересовали люди. Она все про них знала, помнила…

Кажется, в это же посещение с маленьким Сережей я рассказал Марии Вениаминовне, как я видел Шостаковича незадолго до этого в бомбоубежище Консерватории: был дневной концерт, и объявили тревогу, одну из последних. У Шостаковича было страшное застывшее лицо.

Когда в Москву из Саранска приезжал М.М. Бахтин и останавливался здесь, в Сытинском, у Марии Вениаминовны, она однажды позвала меня, и я здесь встретился с Михаилом Михайловичем. С 34-го года я начал писать «маленькие вещи» – примерно то, что сейчас называется «маленькими рассказами «. К этому времени их набралось довольно много. Я читал их родным и знакомым, и всегда в таких случаях заходит разговор, что обязательно надо попытаться напечатать. Мария Вениаминовна знала мои вещи, как-то я читал их ей одной, но не могу сказать, чтобы она была ими увлечена. В отношении их у нее было наверное так: что вот «Юлиан – хороший человек, пишет милые вещи, они нравятся хорошим людям, надо ему помочь». Если бы еще на меня было какое-нибудь гонение, но мое внутреннее и внешнее сравнительное благополучие не требовали вмешательства.

Мария Вениаминовна была хорошо знакома и с Алексеем Толстым, и с Константином Фединым, с Эренбургом, Пастернаком, но она понимала, что из ее ходатайства ничего не получится. Она мне как-то, как раз здесь, на Сытинском, сказала об этом. Но ей хотелось что-то сделать. Тем более она была рада познакомить меня с М.М. Бахтиным, которого она очень уважала. Она понимала, что ему это можно показать. Она

оставила нас вдвоем. Михаил Михайлович занимался тогда оформлением своей работы о Рабле, очень ново для меня говорил о высоком значении смеха, осмеяния еще в античности. Мои вещи были ему вполне понятны и понравились. Он сумел об этом тонко и точно сказать. А о напечатании, спасибо, разговоров не было. Не помню, шла ли тогда об этом речь прямо, но он очень укрепил мою готовность работать вне зависимости от того, будет ли это напечатано или нет…

Это отношение пиетета: желание, потребность восхищаться людьми тоже была существенной слагаемой ее характера… И ко мне то же отношение... Поскольку я много раз рассеивал страхи в отношении животных. И правда, бывало, придешь, а кошка уже ест… Полушутливо говорила, что я «лечу наложением рук». Мария Вениаминовна не меняла отношения, если случалась неудача…

Я не помню от Марии Вениаминовны обычных жалоб на врагов. Я вообще про них ни разу не слышал. Может быть, один-два раза, как само собой разумеющееся упоминание о каком-то всем известном отрицательном персонаже. Вообще в мгновенных отзывах о людях, которые случаются в разговоре, все они выглядели чуть чище. Потребность восхищаться была, а потребности жаловаться... я не замечал…

Совершенно не знаю, как случилось, что Пастернак читал у Марии Вениаминовны. То, что она пригласила и меня на это чтение, я считал для себя роскошным подарком, и ценность его все возрастает…

Руки у Марии Вениаминовны были крепкие, сильные, в стиле ее облика; довольно широкие в кисти, сходящиеся к концам — миндалевидные, хоть это обычно говорится не про руки. Мария Вениаминовна гордилась и говорила много раз, что все может сама делать по дому. Помню как-то фразу по поводу того, что студентки Консерватории очень беспокоятся о своих руках: «Я все делаю, и стираю, и...!»

Мария Вениаминовна была человек с очень устойчивой психикой, она быстро приходила во внутреннее равновесие, умела хранить переживания в себе…

Мне не приходилось слышать, чтобы Мария Вениаминовна громко смеялась, но она охотно улыбалась. Было много градаций улыбки. Много спокойного юмора. Часто было видно, что внутри рядом с основной шла вторая, парадоксальная — смешная мысль. Вижу ее улыбку, вертится какая-то из этих мыслей, но не могу, к сожалению, поймать, пояснить примером. Это мог быть парадоксально примененный библейский текст или современный лозунг. Видно было, что эта смешная мысль в глубине идет, — может она ее высказать, а может и не высказать: поулыбается и не скажет…

Не знаю, где была кульминация ее жизненного успеха? Консерватория? Институт Гнесиных, класс уже не рояля, а ансамбля? А может, это и было лучшее?..

И вдруг авария — перелом руки. Я хорошо запомнил ее рассказ об этом... Мария Вениаминовна при зеленом свете, спокойно, вместе со всеми переходила площадь Восстания, — только, что была погружена в себя, не смотрела по сторонам, — и вдруг увидала себя глубоко под огромной машиной, у нее отказали тормоза. Молоденький парень — шофер, кажется, не московский, все просил «у бабушки» прощения. К этому наименованию — «бабушка» — Мария Вениаминовна не привыкла.

Я себе настолько это представил, что теперь, переходя хотя бы и на зеленый, вспоминаю Марию Вениаминовну и жду, что машина может не остановиться…

Большое впечатление произвела на нее молодцеватая хирургическая грубоватость — хамоватость скорой помощи, — хоть она рассказывала об этом не без юмора, — обращение: «ты» и «бабка». Она оказалась сброшенной в общую кучу, еще ниже. Она должна была там, в машине, на носилках, не без напряжения разъяснять, что она профессор и Юдина…

Марию Вениаминовну поразила заброшенность больных в палате. Это касалось не ее, а более тяжелых, которых она видела. Ей хотелось помочь, она советовалась со мной, как бы об этом написать. Сам я оперировался много раз. Меня больничная обстановка не удивляет. Я ей говорил, что Дело не в Склифосовской, — везде так. Что очень мала зарплата сестер, никто не идет в няни. А она говорила: «Ну, вот об этом и написать, только кому-то авторитетному». Она себя

чувствовала в числе тех, которые могли бы как-то помочь изменить положение. О своих повреждениях она рассказывала скупо. Я ее спросил, как сейчас? — она ответила, что ходит на массаж. Она надеялась на восстановление возможности играть, но боялась, видимо, об этом говорить…

Травма, полученная Марией Вениаминовной, была не очень сильной, но рука оказалась поврежденной…

Несмотря на ровный, одинаковый тон наших отношений, они за все эти годы незаметно менялись. Была эволюция моего отношения к ней, как, конечно, и ее ко мне. Вначале у меня к ровному тону примешивалась все-таки гордость — какие у меня есть знакомые. Других таких знаменитых не было. Потом отношение более непосредственное, непосредственная радость за Марию Вениаминовну — из-за квартиры на Беговой, личная причастность на концертах, как бы уже ответственность, хоть и беспочвенная. Обидно было, когда на концертах бывало мало народу. Дальше, — к своему человеку близкие относятся проще, бывает какое-то снисхождение, раздражение, — ее постоянно, как водится, судили — в связи с кошачьими увлечениями, увлечениями подарками и помощью: непомерные, невыполняющиеся обязательства по помощи. («Не на том надо было экономить. Не умела встать в рамки»). А потом все возрастающие: сочувствие и боль за все, что подносила ей жизнь. Оттого, что я толком не знал причин, был сколько-то в стороне — было еще виднее…

Мария Вениаминовна отошла неспешно, по-старинному… Лицо не изменилось, не открылось, как бывает, в смерти — появляется что-то неожиданно-новое — результат последних страданий. Лицо набрало присущего ему величия. Законченное творение. Рядом с этим лицом не было места печали, каким-либо винам ее или нашим по отношению к ней, это могло относиться только к тому, что отошло от нее. Законченное творение. И каждый, кто ее знал, стоял при том создании великого, и он принял в этом посильное участие.

Светлана Макуренкова

О СВЯТОСТИ

Созерцание — вот хлеб искусства.

В суетном обиходе жизни присутствует святость. Она живет тихо и неприметно — это дает повод каждому из нас ее не увидеть и пройти мимо. Но она жива, ибо это есть первое и последнее основание нашего собственного существования. Если ее не станет, мы сразу прозябнем — все до единого. И тогда определенно заметим, что она среди нас пребывала.

Дух, как известно, дышит там, где хочет. По особой милости иногда являет себя в наших современниках. Мы можем вглядываться в их лица, собеседовать, тайно вслушиваться в их речь. А можем порушить, растоптать, низвергнуть. Хуже того, глумиться — глумиться прилюдно, на торжище жизни, тыкать пальцем и гоготать. И как обычно, безмолвно будет наблюдать это глумление людская толпа — ученики, сподвижники, случайные прохожие. Все будет как всегда. Так как же все-таки святость входит в жизнь? Как впускаем ее мы в свой обиход? И как — не впускаем, стыдливо захлопывая двери и отказывая в приюте и корке сухого хлеба?

Мария Вениаминовна Юдина вошла в мою жизнь притчей. Я никогда не видела ее и не посещала ее концертов, ибо наши земные сроки не совпали. Но я хорошо знала ее с детства, ибо в нашей семье о ней бытовала притча. Эту притчу рассказывала моя мама.

Мама училась музыки у великих учителей — и мы вместе с ней любили ее учителей как родных и близких людей. Она боготворила Владимира Юрьевича Тиличеева, чей девяностопятилетний юбилей только что с благоговением отметила Гнесинская Академия — и мы боготворили его вместе с нею.

Пять лет назад на вечере памяти в честь девяностолетия Владимира Юрьевича Тиличеева мама долго и вдохновенно говорила о русской школе пианизма, о высоких духовных задачах, которые она поставила перед русской культурой, об особой роли Учителя в воспитании достойного и гармоничного человека. Мама всю жизнь считала, что самым большим богатством, которое нельзя ни отнять и ни отложить, были ее Учителя — большего богатства она в жизни не алкала.

Незабвенный Владимир Юрьевич Тиличеев, чьи глаза спокойно и внимательно смотрели на нас с фотографии, стоявшей за стеклом, наблюдая наши детские шалости, был одним из любимых учеников Генриха Густавовича Нейгауза. Осуществляя великую преемственность рукоположения в Духе, истоки которой теряются в веках, он показал любимую ученицу Леночку Железняк своему богу, своему кумиру — своему Учителю. И мама поступила учиться к Генриху Густавовичу. Фотография Генриха Густавовича соседствовала на полке с фотографией Владимира Юрьевича — они совсем по-разному следили за нашим детским становлением. Фотографий Владимира Юрьевича было много — и с учениками, среди которых была Леночка Железняк, и на отдыхе, куда Владимир Юрьевич часто выезжал со своим классом. Все были разных возрастов, но вместе им было легко и весело — такой радостью искрились молодые лица, окружавшие маститого мэтра. Фотографии Владимира Юрьевича были любительские — не потому, что их делал непрофессионал, а потому, что в них было много любви. Они были теплые, домашние. Владимир Юрьевич был для нас строгий, но близкий и доступный. Другое дело — фотография Генриха Густавовича.

В ней не было никакой домашности. Она была откуда-то вырезана — скорее всего, из газеты, но цвет у нее был такой, как будто ее опускали в синьку. То ли ее распечатывали, то ли бумага была такая, я и по сей день не знаю. Генрих Густавович смотрел с фотографии проницательным, чуть насмешливым взглядом. Смотрел куда-то вдаль, поверх голов, поверх случайного и суетного. Он был одновременно весел и строг, грустен и собран. В отличие от Владимира Юрьевича



Елена ЖЕЛЕЗНЯК (Макуренкова)

Виктория РЫСЕВА

Сергей БЕЛИКОВ

Лидия ТУЖЛОВА и Сергей Олегович ПРОКОФЬЕВ,
внук Сергея Сергеевича Прокофьева

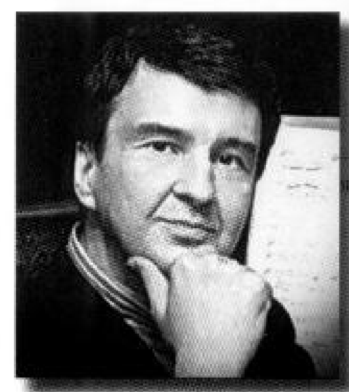
Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского
Мемориальный музей А.Н. Скрябина
(Б. Николопесковский пер., д. 11)

Сезон 2005–2006 гг.

Памяти профессора
Елены Петровны
МАКУРЕНКОВОЙ
(1925–1999)

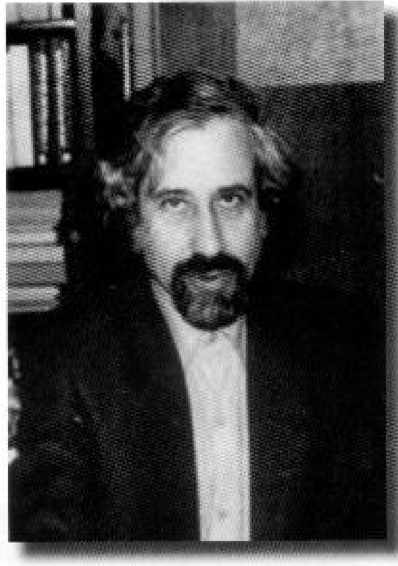
КОНЦЕРТ-ПОСВЯЩЕНИЕ
пианисту и педагогу
НИКОЛАЮ ПАВЛОВИЧУ СТАНИШЕВСКОМУ
(1900–1981)

ИВАН СОКОЛОВ
фортепиано



В программе
Зилоти, Шуберт, Шопен,
бин, Прокофьев, Соколов

23 июня 2006 г.
Начало в 19 часов

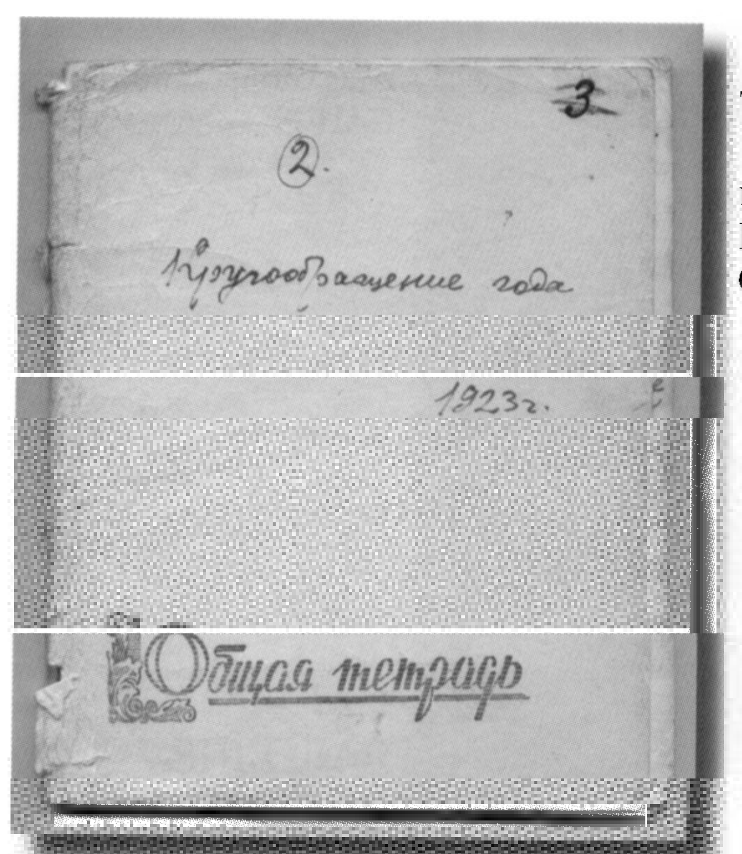


Александр
САЦ



Борис
БЕРЕЗОВСКИЙ



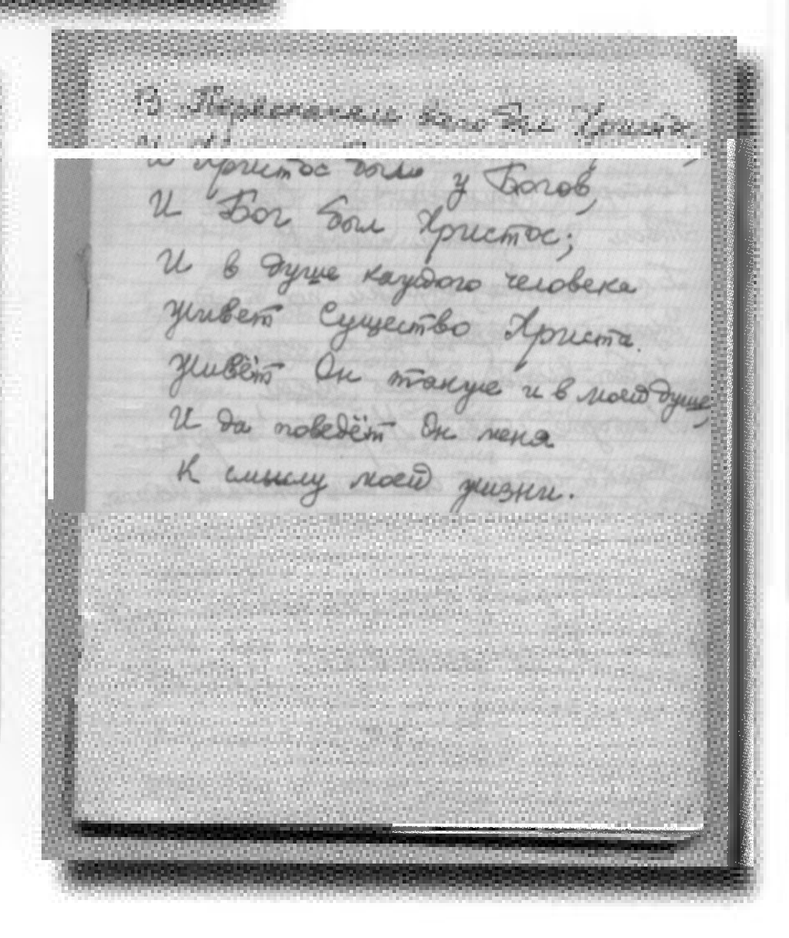


ТЕТРАДИ,

переписанные рукой Николая Павловича Станищевского

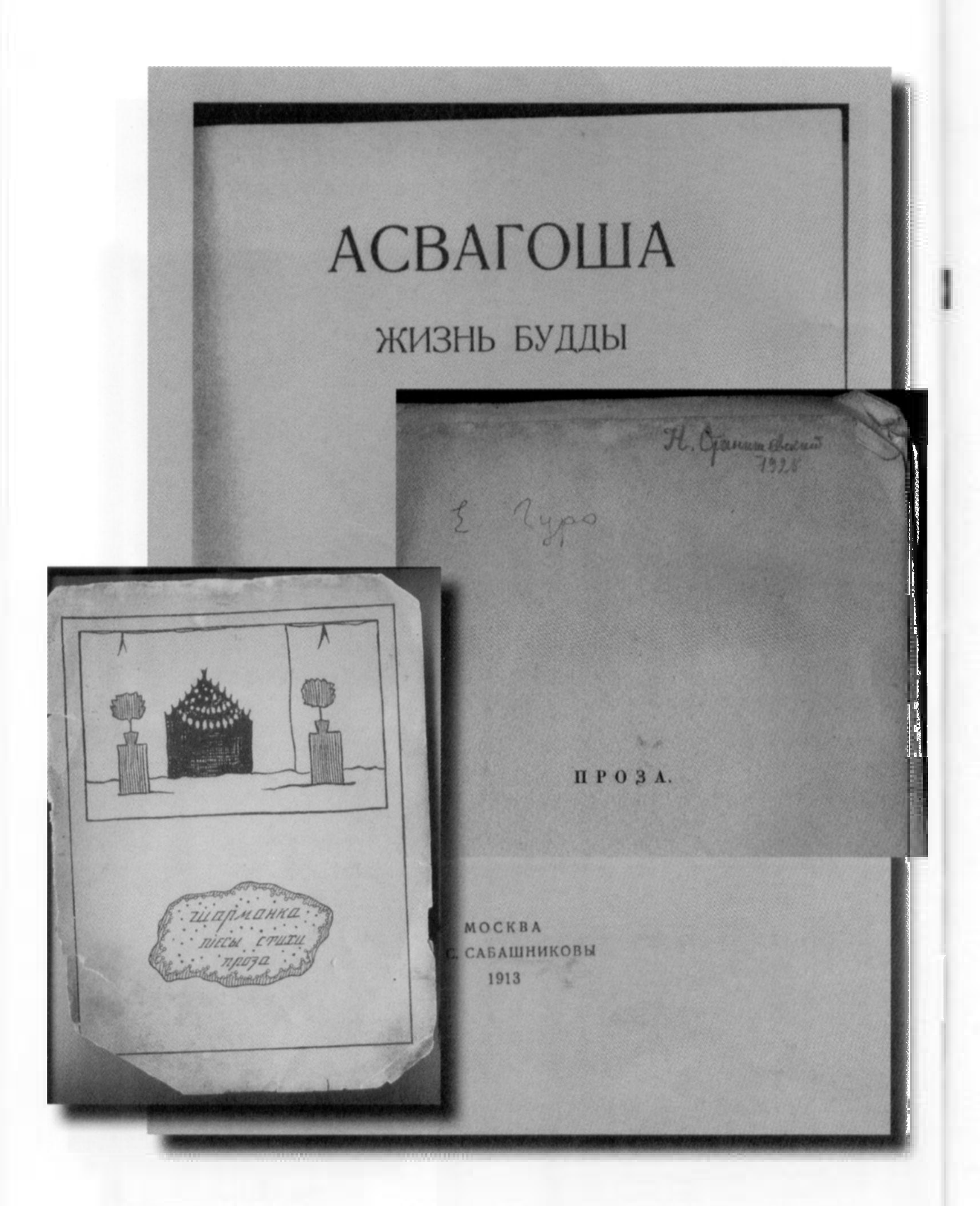



Яков Абрамович МАЧЕРЕТ



И Христос был у Богов,
И Бог был Христос;
И в душе каждого человека
живет Существо Христа.
Живёт Он также и в моей душе,
И да поведёт Он меня
К смыслу моей жизни.

УЧЕНИЧЕСКАЯ ТЕТРАДЬ
Светы Макуренковой



КНИГИ из библиотеки Николая Павловича СТАНИШЕВСКОГО

Тиличеева, который открыто и непосредственно смотрел на нас, строго взвешивая каждый проступок, Генрих Густавович указывал на какую-то иную даль жизни. И настолько сам пребывал в ней, что все наши земные оплошности со всей очевидностью оставляли нас за гранью этого особого мира. И мы как-то сами собой стремились быть достойными, быть допущенными туда — туда, где незримо и тихо пребывал Генрих Густавович.

Так мамины учителя без слов и назиданий воспитывали нас, пребывая на полке среди музыкальных фолиантов. А потом у нас появился свой Учитель Музыки.

На самом деле их было много, и мы их всех любили. В основном, это были мамины студенты, веселые, красивые и — залетные. Они относились к нам как к несмышленышам, быстро ставили трезвучия и показывали доминант септ-аккорды, разучивали пьески — и упархивали. Они всегда куда-то торопились— у них была полная событий бурная молодость. А мама садилась и терпеливо начинала с нами заниматься, неизменно проставляя студентам в зачетках «отлично». Так было долго, очень долго, пока у нас не появился Учитель Музыки. Сам он называл себя странствующим Рыцарем Музыки. Звали его Николай Павлович Станишевский.

Сегодня это имя мало что скажет непосвященному. Но в двадцатые годы это был один из блистательных пианистов. Это было имя, собиравшее афишные концерты. Это было достойное имя.

Николай Павлович Станишевский отказался сотрудничать с советской властью. Он никогда нигде не работал. И жил тем, что давал частные уроки. Попасть к Николаю Павловичу на частные уроки в 60-е годы в Москве считалось большим благом. Среди его многочисленных учеников такие пианисты как Александр Сац, в настоящее время работающий в Музыкальной Академии в Граце, в Австрии, и Ванечка Соколов, концертирующий по всему миру.

Нам посчастливилось. Николай Павлович, этот неустанный трудник на ниве Духа, этот непреклонный Рыцарь, избравший Музыку своей музой, оказался нашим Учителем. Сегодня его фотография смотрит с книжной полки на наших

детей. Жаль только, что взгляд уловить невозможно — она дошла откуда-то из тех благословенных времен, когда все шло в жизни молодого, подающего надежды пианиста Коти Станишевского успешно и радостно. За роялем, на клавиатуре которого покоятся его крупные выразительные руки, сидит молодой человек во фраке и с бабочкой. Он глубоко погружен в переживание и его взгляд сосредоточенно устремлен куда-то в корпус рояля. Он стремится прозреть незримое и вызвать его к существованию. Мягко, спокойно, ненатужно. Но он закрыт.

Пушкин в поэзии, говорил Андрей Белый, Пушкин в халате; Пушкин в прозе — Пушкин во фраке: подлежащее, сказуемое, дополнение; подлежащее, сказуемое, дополнение. Так и Котя Станишевский на этой старенькой фотографии — во фраке... Ему предстоит еще долгая и многотрудная жизнь.

И вот Николай Павлович стал нашим учителем. В дом вошло Событие. Я до сих пор помню эти среды. Во-первых, было известно, что нам его «передали». Это означало, что мы должны его «хранить». А если сил не хватит — ибо «передали» нам ценность огромной важности — мы должны были тоже его «передать». Но «передать» только в достойные руки.

Именно так через некоторое время учеником Николая Павловича стал маленький Ванечка Соколов.

Во-вторых, урок с Николаем Павловичем ничем— ровным счетом ничем! — не напоминал занятия с вечно куда-то устремленными мамиными студентами. Подготовка к уроку Николая Павловича начиналась вовсе не с наших гамм, а с того, что мама с утра начинала печь пирог. Мамины пироги — она уверяла, что это был давешний рецепт ЦДРИ — до сих пор составляют славу нашего дома. Но в день прихода Николая Павловича пекся не просто пирог — они могли быть с любой начинкой, и с яблоками, и со сливой, и с абрикосами, со смородиной, творогом, лимоном; гости в нашем доме имели право заказывать себе пироги по вкусу, хотя обычно заранее было известно, кого мама чем будет потчевать — в день урока музыки пекся пирог, который любил Николай Павлович. Котя Станишевский больше всего любил пироги с малиновым вареньем.

Мама пекла пироги легко и не глядя. Мамин принцип заключался в том, что готовить надо только тогда, когда продукт так просто не съешь — она не признавала еду, составленную из отдельно вкусных сами по себе ингредиентов. Ей было неинтересно тратить на это время, которое она урывала у музыки. Но если высохла корочка черного хлеба или с едой происходило еще что- то более непоправимое, тут мама являла чудеса изобретательности. И через полчаса на столе стоял, дыша ванилью и апельсиновой корочкой, пирог из сухого бородинского хлеба. Он считался у нас в семье особым лакомством.

Все было не так в день прихода Николая Павловича. На рынке покупались свежие яйца, свежее масло, доставалась заветная банка варенья для начинки. И все-таки все это было недостаточно, ибо мы знали, что мамина подруга Виктория Рысева, солистка оркестра Большого Театра, любимая ученица незабвенного Вадима Васильевича Борисовского, так вот тетя Тора собственноручно взбивала из деревенского молока к приходу Николая Павловича масло. Как она пахтала его у себя на кухне мутовкой, до сих пор ума не приложу. Николай Павлович любил свежее масло, и тетя Тора доставляла ему эту маленькую радость.

Денег за уроки Николай Павлович у нас не брал. Чем он жил и как питался, одному Богу известно. Но как только этот высокий, строго одетый человек с падающей на лоб седой шевелюрой входил в наш дом — дом становился храмом. Из него на несколько часов уходило все суетное, и водворялась одна музыка. Николай Павлович был главным жрецом. Наша мама становилась жрицей.

Ах, как мама любила наши уроки музыки! Вся неделя дышала ими, а день урока был светлый праздник. После урока Николай Павлович долго пил чай и разговаривал с мамой. Помимо большого маминого пирога к чаю обязательно пекся пирог «на дорожку». Аккуратно завернутый он бережно уносился Николаем Павловичем с собой. В отличие от всех других знаков внимания, этот он принимал благосклонно.

Что осталось в нашей жизни от уроков Николая Павловича? Мы не стали музыкантами, но домашнее камерное музи-

цирование я до сих пор ценю превыше всего. Фантазия-экспромт Шопена, двухголосные инвенции Баха, упражнения с теннисным мячиком на постановку руки, «гениальные», как говорила мама, «упражнения с раскрытием» — когда произведение медленно играется по нотам и на каждом пальце рука растягивается во всю ширь как лягушачья лапка и собирается в кулачок... У Николая Павловича было много секретов.

Но главное, чем наделял он нас, глупых и несмышленых своих учеников, это приобщением великому таинству жизни. Как сейчас помню его голос: «Деточка, ты не здесь!» И вправду, вдруг как проснешься — играешь гамму, а мысли далеко-далеко. И откуда только этот человек знает, что я — не здесь?

Он был строгий, но не страшный, настойчивый, но не навязчивый. Он был легкий, летящий, нездешний. И мы твердо знали, что его надо «хранить».

В памяти остались его искрометные фразы. Тогда, в детстве, мы, конечно, ничего не понимали.

Прошло десять лет, и еще десять, и еще десять... И вдруг однажды в какой-то глумливой ситуации я вспомнила его фразу. И утешилась. Теперь я порою выкатываю их на ладонь как драгоценные жемчужины и любуюсь, глядя как они переливаются.

«Если Вы засыпаете над книгой, значит, книга от Вас защищается. Это просто не Ваша книга», — говорил он, и с тех пор я знаю, что книга живая и насилия над собой не терпит. «Скажите, — однажды спросил Николай Павлович у моей мамы, — Вы не обращали внимание, как Вы ходите в Гнесинский Институт — по одной стороне улицы или по разным?» Мама задумалась, а потом, сама удивляясь, сказала: «Да нет, по одной и той же...» — «Значит, это Ваша сторона, Ваша дорога», — спокойно констатировал Николай Павлович.

Николай Павлович был глубоко интеллигентен и не терпел насилия. Не знаю, даже, был ли у него паспорт. Он любил рассказывать одну историю: «Сегодня я ехал в метро и напротив меня сидел какой-то господин. И, знаете, так пристально меня разглядывал. Я раз дал ему понять... другой раз... а потом так на него посмотрел, что ему пришлось потупить взор. Я отстрелялся!» Это была настоящая дуэль. Последняя фраза всегда произносилась с гордостью, плечи расправлялись и по-юношески задорно сверкали из-под седых нависающих бровей голубые глаза.

Рассказывая о ком-то из друзей детства, он мог задумчиво произнести: «Вы знаете, он был мещанин... Да, но он был мещанин XIX века!»

У Николая Павловича были свои особые отношения со Вселенной. Особой властью над его душой владели быстро опадавшие дни цветения вишни. Эти три-четыре дня, когда Николай Павлович отменял свои уроки, его ученики неизменно праздновали вместе с ним — он ликовал вместе с живительной силой природы, а мы радовались отсутствию занятий.

Николай Павлович неизменно отдавал должное осенней тризне природы — бархатный сезон, не взирая ни на какие обстоятельства, он всегда старался проводить в Гагре. Однажды, придя на урок, я застала его опечаленным. На столе лежала открытка с морским пейзажем от одного из его немногочисленных знакомых. Он прочитал вслух несколько фраз: «Я гуляю по Вашей набережной и любуюсь на Ваш закат...» Его голос исполнился гневной интонации: «Надо же, этот человек думает, что его Гагра и моя Гагра — это одна и та же Гагра!» С тех пор эта фраза в нашей семье стала нарицательной.

Мы подросли, и в восьмом классе школы я уже одна ездила в Замоскворечье к Николаю Павловичу на уроки.

Событие это носило для меня такой светлый характер — вопреки недоученным хроматическим гаммам, этюдам и прелюдам — что я до сих пор помню это радостное чувство весны и свободы, которое не покидало во время поездки.

Николай Павлович жил около «Ударника», — куда я с Пресни доезжала на автобусе под номером шесть, — за Репинским сквером. Этот переулочек около английского посольства в те годы жил сонной, казалось, дореволюционной жизнью. Короткий и прямой, он упирался в набережную Москва-реки и смотрел непосредственно на колокольню Ивана Великого. С этой колокольней в моем детском сознании и совпадал Николай Павлович — был он выше всех, тверже всех

и с непокорной головою. Домик их был из бывших лабазных лавок, с шаткой деревянной лестницей на второй этаж. Звонок. В коридор выходило несколько дверей, соседей было много — как они терпели его музицирование, трудно представить. Построенный по-купечески экономно, этаж был невысокий — надо было пригнуться и постараться побыстрее прошмыгнуть по коридору в дальний угол, чтобы нырнуть в комнатку Николая Павловича. Сказать, что это была комната или даже комнатенка, пожалуй, нельзя — наверное, скорее это был «угол». Но Николай Павлович, озаряя жизнь своим присутствием, превращал ее в храм.

В комнате, двумя подслеповатыми, на зиму законопаченными окнами смотревшую во двор, стояли стол, стул и кровать. И еще пианино «Красный Октябрь». Слева — пианино, справа — железная кровать, на которой спали Николай Павлович и Александра Ивановна, женщина, которая его приютила, когда он мыкался по смерти своей жены, математика и большой умницы. Александра Ивановна была женщина простая, с какой-то хитринкой в лице, но Николая Павловича любила беззаветно. И когда он играл или занимался с учениками, безмолвно складывала на груди большие руки и благоговейно застывала в каком-то глубоком переживании. Его предрассудки она сносила как страстотерпица — крепилась и не комментировала. Николай Павлович имел обычай каждый раз в конце урока посылать маме шоколадку «Морена» — тогда появились эти болгарские вафельные шоколадки с орехами, которые были предметом детского вожделения, как сегодня какой-нибудь заморский «киндер сюрприз». Маму Николай Павлович почитал как музыканта и относился к ней с глубоким приятием.

Пол в комнате был покатый от окошка, на котором стояла птичья клетка. По комнате порхали двадцать две канарейки, и когда Николай Павлович выводил *tremolo*, они садились рядком на крышку прокатного пианино и выводили рулады. Больше всего они любили Скарлатти. Все оттенки желтого — от бледного до апельсинно-оранжевого — озаряли комнату.

А еще у Николая Павловича был чемодан, ветхий и неприглядный. Он стоял, задвинутый под железную кровать,

и никто бы не догадался, что именно там хранилось главное сокровище. В чемодане лежали книги.

Однажды под праздник я приехала к Николаю Павловичу на урок с подарком от мамы. То ли это были переснятые ноты, которые он просил, то ли книга. Я радостно протянула сверток Николаю Павловичу: «Мама просила передать Вам подарок!» — «Подарок? — раздумчиво сказал Николай Павлович, разворачивая сверток, — Ну что вы, подарить — это значит отдать последнее». Откуда он взял этот смысл слова «подарок», я не знаю. Вся моя профессиональная филологическая жизнь ушла на то, чтобы докопаться до тех оснований, со дна которых почерпнул Николай Павлович это свое тайноведение. Ни словари, ни специалисты, ни книги — никто не открыл мне того великого знания, где подарить — это отдать последнее. Но с тех пор я знаю, что такое подарок. И уж если кого-то одариваешь, то оставляешь частицу своей души.

Я бежала на эти уроки, разминая замерзшие пальцы и горько сетуя на себя за недоученное задание. Входила в дом — и наступал праздник. Не было ни раздражения, ни укоров, ни укоризн. Николай Павлович — в присутствии безмолвно и восхищенно наблюдавшей с краешка кровати за всеми его действиями Александры Ивановны — заваривал крепкий чаи. Чаи полагалось пить с сахаром и греть о стакан руки, чтобы они согрелись. На столе стояла аккуратно нарезанная четвертушка свежего бородинского хлеба и масло. Чай надо было пить сладкий с куском бородинского хлеба с маслом. И во всем том тепле, которое вдруг медленно начинало растекаться по телу, в атмосфере неспешности и доброжелательства, в которую ты попадал после промозглой и холодной дороги, сквозила какая-то другая жизнь, которую этот житейски порушенный пожилой человек стремился передать тебе через забытое ощущение и переживание. И то, что этюды Бургмюллера недоучены, становилось совершенно неважно...

С тех пор я знаю вкус счастья — это стакан свежезаваренного крепкого чая с сахаром и куском свежего черного хлеба с маслом.

Хлеб Николай Павлович ходил покупать в магазине «Ударник» к приходу каждого ученика. И точно также к приходу каждого ученика покупались сто грамм конфет «Мишка». Это и были те чудачества – я человек с предрассудками, говаривал о себе А.С. Пушкин – которые никак не могла уяснить Александра Ивановна. На столе обязательно стояла прозрачная вазочка с тремя с половиной конфетами «Мишка», которая украшала трапезу. А потом шоколадка «Морена» посылалась маме в дар. Это был действительно подарок – урок стоил три рубля и продолжался часа три-четыре. Даже по тем временам плата была несуразная.

Николай Павлович много играл сам во время урока – ему нужна была аудитория. Много играл Скарлатти, которого вместе с ним очень любили канарейки. Птички были по-особому музыкальны, – когда учитель садился за инструмент, они тут же дружно усаживались рядком по верхнему краю пианино. У него с ними был свой язык – язык музыки.

Николай Павлович любил Шопена – ноктюрны, полонезы, вальсы. «Когда Вы играете вальс Шопена, не думайте, что он писал музыку для танца – раз, два, три; раз, два, три; раз, два, три. Вовсе нет. Просто у него было такое настроение ...»

Однажды после урока Николай Павлович достал из-под кровати заветный чемодан, о существовании которого я не знала. Внутри лежали старые фолианты в пожелтевших обложках. Он бережно взял два из них: «Это «Петербург» Андрея Белого – передайте, пожалуйста, в дар Вашей маме». Андрея Белого тогда выдавали в библиотеках только по особому разрешению, в спецхране. Я поняла, что принять в дар такую редкость – это было берлинское издание 1924 года, первое издание, которое и сегодня не имеет цены – я не могу. И взмолилась: «Николай Павлович, мама пришлет меня с ним обратно». «Нет-нет, скажите маме, что я это уже пережил» – ответил он. С тех пор я знаю, как расставаться с прошлым легко – надо его «пережить».

Милый, незабвенный Николай Павлович, печальный странствующий Рыцарь Музыки, он тихо и неприметно служил Духу, не размениваясь на суетные почести и не теша своего тщеславия, но свидетельствуя высокое самостояние русской культуры, неизбывность ее ценностей и нравственных оснований. Так исподволь, самим своим присутствием в пламенной советской жизни он утверждал живучесть единого древа, корни которого питают русскую духовность.

Среди наших учителей детства были еще многие странные люди: семья Сафоновых, дед которых построил Московскую Консерваторию, – о них говорилось только шепотом, так как одна из его дочерей волею судеб оказалась гражданской женой Колчака[1]. Прикладывая палец к губам, когда мы ехали обратно из гостей, мама говорила: «Дети, об этом нельзя говорить!».

Или семья незабвенных Михиных со старого Арбата. Мы соседствовали в арбатских переулках и часто приходили на чай. Юрий Александрович прошел лагеря, так как был штейнерианцем-антропософом. Выглядел он всегда несколько изможденным – тонкие пальцы, полуприкрытые глаза, медленная речь. Но была в этом старце какая-то негнущаяся прямизна – и то, как он ходил, и то, как он сидел в своем любимом вольтеровском кресле с высокой спинкой. В лагерях, рассказывала мама, эта нравственная прямота его и спасла: уголовники неизменно выбирали Юрия Александровича счетоводом-бухгалтером – он делал зарубки, начисляя им трудодни, когда они работали на лесоповале. Какой незримой нравственной силой надо было обладать, чтобы эти люди сами добровольно отдавали в его руки свою жизнь, ибо от точности его подсчета зависела норма их пайки хлеба.

Дядя Юра и тетя Женя Михины очень любили маму. Тетя Женя работала в издательстве «Энциклопедия» и постоянно собирала и отсылала дяде Юре передачи. О ней в нашей семье тоже сохранилась притча. Однажды в Издательство забрела полуголодная девочка. Еле живого ребенка обогрели и накормили, разговорились, узнали, что у нее все погибли – в стране шла коллективизация. И решили спасти. Ей постели-

[1] «Милая обожаемая моя Анна Васильевна...». Письма. М., 1996; Сафонов И.К. Сафоновскаялестница// «Музыка», №3. М., 2001; Книппер А.В. «Не ненавидеть, но любить». Кисловодск, 2003.

ли на сундуке в раздевалке Издательства, каждый день приносили завтраки и обеды, как могли — баловали. Неожиданно нагрянула комиссия. «Это еще что такое? — грозно вперив взгляд в заморыша, спросил председатель. — Это откуда?» Все растерянно молчали, и, казалось, судьба ребенка была решена. Но тут сделала шаг вперед тетя Женя: «Ее прошлое безупречно, — сказала она, указывая на девочку, — она беспризорница!» Эта фраза стала для нас лозунгом целой эпохи, и мы, посмеиваясь, дома нередко повторяли ее, наслаждаясь глубиной отверзающихся смыслов. Ребенка определили в детский дом.

Тетя Женя и дядя Юра очень любили Леночку Железняк. Они жили в большой квартире напротив знаменитой арбатской «Диеты», но, когда мы приходили их навещать, им в квартире уже принадлежала одна-единственная дальняя комната. Вешалка была тут же за дверью, как войдешь. Юрий Александрович был тяжело болен — тетя Женя утром поднимала его с кровати и сажала в вольтеровское кресло, а вечером укладывала спать. В тот день мама подошла к вешалке, чтобы надеть плащ. Она собиралась уходить. Накинув плащ, она повернулась попрощаться — и с ужасом увидела, как разбитый параличом Юрий Александрович, упирая тонкие пальцы в ручки кресла, делает судорожное движение, чтобы подняться. «Что Вы, Юрий Александрович, — в страхе проговорила она, — я уже оделась, только не вставайте». — «Это встаю не я, Леночка, — ответил дядя Юра, — это встает мое воспитание». Эта фраза тоже входила в свод притч, на которых нас в детстве воспитывали. Высокое отношение к женщине было непреложным законом сохранения мужчиной своего собственного мужского достоинства.

Семью Сулержицких мы обожали. В детстве Марию Николаевну считали кем-то вроде волшебницы, столько чудес было в этом доме в Москве и на их даче в знаменитом поселке НИЛ — и фисгармония, и весь МХАТ 1900-х годов в фотографиях на стенах с дарственными надписями «Лиленька», «Костенька», «Василий Качалов», «Москвин» — когда я впервые попала в музей МХАТа, сопровождая Питера Брука, то удивилась, насколько там «пусто» после дома Сулеров,[1] просто не на что было смотреть, — и ходули, и шарады, и пироги всегда по-особому вкусные.

Незабвенный Дмитрий Леопольдович, консультант по кораблям в фильме «Нахимов», называл себя старым морским волком и учил нас завязывать морские узлы. А иногда перетягивал глаз черной повязкой и убеждал нас, что он злой и кровожадный пират — дети бросались врассыпную с широкой веранды в заросший тенистый сад и с радостным визгом прятались под огромными лопухами.

Все знали, что Сулеры бедствовали, однако таких пирогов, какие пекла Мария Николаевна, никто никогда не пек. В этой семье не было официальных праздников, но были свои особые дни, когда в дом приходили без приглашения и Александр Александрович Филимонов, режиссер, работавший с Довженко, Эйзенштейном, Пырьевым, рассказывал о том, как он один день в своей жизни был невидимкой — Сталин просмотрел вечером их фильм и ничего не сказал. На следующий день весь Мосфильм с ним не здоровался: «Люди, которых я давно знал, шли мне навстречу и не видели меня». Вечером Сталин решил, что фильм хороший — и Александр Александрович вернулся к жизни, все бросились его лобызать и поздравлять.

Так вот пироги Мария Николаевна пекла по тому же принципу, что и мама. Скорее, наоборот — это у нее мама научилась закону экономии жизни: смешивать только то, что так несъедобно. Огромные, как простыни, стояли на столе у Сулеров пироги — на листе раскатанного и убранного в край теста лежали с редким изяществом порезанные кусочек к кусочку и посыпанные сверху сахаром яблоки, а рядом непременно такой же необъятный стоял пирог с черносливом. Дешевле начинки не придумаешь — но есть можно было, сколько влезет. Никто не одергивал и не оговаривал! У Сулеров так было всегда — уж если праздник, так праздник!

Мария Николаевна радостно обнимала нас, когда мы при встрече бросались ее целовать. Но никогда не разреша-

[1] Повести и рассказы, статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л.А. Сулержицком. М , 1979.

ла дотрагиваться до своего лица — и нам, детям, заповедовала. «Лицо — это лик человека, это его личность, — говорила она. — Лицо и личность неразделимы». Это было так ясно, когда мы смотрели в ее глаза, в которых светилась мудрая святость жизни.

Однажды Мария Николаевна позвонила маме и сказала, что нужно срочно помочь одной ее знакомой, дочери профессора Богданова. Мама объяснила нам, что это тот самый профессор Богданов, который в 1910-е годы привил себе тиф и, умирая, диктовал своим ученикам анамнез болезни. Он умер, чтобы другие жили. И его дочь теперь бедствовала. Мария Николаевна сказала, что опасается, что та возможно .голодает. Деньги эта женщина брать отказывалась, зная, что люди ее круга зябко живут на ветру социалистической жизни. Мария Николаевна была деятельна в помощи, и у нее созрел план: она попросила маму поехать и... купить рояль, тот самый, на котором музицировал еще сам профессор Богданов. «Леночка, если Вам с Сашей не трудно, поезжайте и заберите его — я, кажется, договорилась, что она его продаст». Мама с папой купили фамильный рояль семьи Богдановых за 100 рублей: у него была треснутая дека, и он не держал строй. Спасти его много лет спустя удалось чудом, и теперь он радует нас своим звучанием. Рояль этот прямострунка и датируется концом 1820-х годов. Значит, он мог еще видеть Пушкина!

В памяти живет фраза Дмитрия Леопольдовича Сулержицкого, которую он повторял в минуты злого лихолетия: «Зло велико, но добро незримо торжествует!»

Так в арбатских переулках свершалось на наших глазах тихое рукоположение в Духе. Эти люди жили обычной жизнью обычных людей, но над ними стоял какой-то надмирный закон, какое-то непреходящее сияние, что заставляет сегодня именовать их не иначе как великие арбатские старцы и старухи. Это было особое арбатское окружение моего детства, где негласно действовал закон: «О деньгах говорить некрасиво!» Возможно, потому, что их не было — а жизнь была! Возможно, потому, что эти люди служили не земному, а горнему, и дышалось среди них так светло и радостно! Это была истинно русская интеллигенция — люди разные, со своими

капризами и причудами, маленькими странностями и шалостями, — «Надо уметь лениться! А ты умеешь лениться?» — спрашивал Николай Павлович, — люди большого доброжелательства, несгибаемой нравственности, безграничной широты души. Они спасали каждого, кто рядом попадал в беду, — и тем спасались сами. Но, главное, они спасали нас, грядущих, сохраняя в страшную годину верность глубинным основам национального Духа, культуры и истории. Поэтому и сегодня в нашей квартире в любое время суток может раздастся звонок и кто-то из окружения Сулеров, Михиных или Горбуновых-Посадовых, тех самых, из рода Ивана Ивановича Горбунова-Посадова, который с Львом Николаевичем Толстым основал издательство «Посредник» — скажет: «Надо поехать купить старенький инструмент— человек бедствует...». В этот момент приходит в движение незримая сеть бытия, смещаются широты и параллели — кто-то незамедлительно спешит к кому-то на помощь.

К числу этих подвижников Духа принадлежала в моем детстве и Мария Вениаминовна Юдина. Мама рассказывала притчу о том, как однажды на лекции, которую Мария Вениаминовна читала им, студентам, в Малом Зале Гнесинки, случился казус. Это была одна из любимых маминых историй, и поэтому мы часто слышали ее.

Мария Вениаминовна читала лекцию об итальянском Возрождении. За границу тогда никто не ездил, что такое Италия, студенты представляли себе достаточно туманно — шли тяжелые послевоенные годы. Мария Вениаминовна принесла много живописных альбомов и они лежали на крышке рояля. Лекция затягивалась, Марии Вениаминовне становилось все труднее говорить. Тогда мамин однокурсник дядя Юра Понизовкин — в будущем гениальный интерпретатор Баха, профессор Юрий Владимирович Понизовкин — пошел и принес стакан воды. Робко взойдя на сцену, он не нашел, куда его водрузить, тихонько поставил на пюпитр и стал спускаться в зал. Тут-то его и настиг гневный голос Марии Вениаминовны: «Молодой человек, никогда не ставьте материальное выше духовного!» На этой фразе Марии Вениаминовны мы и выросли.

«Когда она появлялась в коридорах Гнесинки, казалось, идет богиня — в ореоле волос, с развевающимися фалдами какого-то невероятного одеяния и опиралась на толстую суковатую палку, как скипетр», — вспоминает о студенческих годах мамина однокурсница Татьяна Александровна Енько, любимица Ольги Фабиановны Гнесиной, сегодня заслуженный педагог Гнесинки.

Такова была Мария Вениаминовна Юдина, которую я знала, с которой росла и в душе сроднилась. Это был человек, следовавший высокому нравственному закону Л.Н. Толстого: хочешь — не хочешь, а каждый день тяни себя за шкирку на семь вершков вверх. Это был человек, в котором кантовский императив — звездное небо над нами, нравственный закон внутри нас — обрел совершенное воплощение. В кругу староарбатской московской интеллигенции она была человек родной, понятный и близкий. А потому, когда я читала книгу «Мария Юдина. Лики божественной любви»[1], душа сладко омывалась слезами — все было до боли знакомо: ее «чудачества» проступали знаками другой, нездешней жизни, той жизни, посвящение в которую служило единственным и непременным условием круга арбатской интеллигенции. И раздаваемая студентам зарплата, когда самой жить не на что; и покупка книг, когда в доме корки нет; и восторженное поклонение чужому таланту — бескорыстное, открытое, светлое. Не дай Бог подумать о себе — страшнее «преступления» не было: все для других — спасти, накормить, обогреть. Все это было из моего детства, когда за хорошее поведение на прогулке в скверике Собачьей Площадки бабушка — моя незабвенная, редкой доброты души бабушка — покупала нам с сестрой Ирой по конфете «Ласточка». Конфеты стоили шесть копеек. Конфета «Мишка» стоила девять — и это было дорого.

Мария Вениаминовна так и вошла в мою жизнь суховатым императивом: «Никогда не ставьте материальное выше духовного», который ее именем я заповедую своим духовным чадам и ученикам. Она вошла в мою душу и в ней осталась — ибо я ей поверила.

[1] *Мария Юдина.* Лики Божественной любви. / Под ред. Кузнецова А.М. М.-СПб, 1999.

Однако год назад произошло вопиющее событие. Авторитет Марии Вениаминовны в моей душе был поставлен под сомнение. И я заметалась: надо было либо отказать в доверии своим Учителям, ибо оставленный ими мне в наследство образ Юдиной не выдержал проверки временем, либо признать, что то, с чем я столкнулась, есть хула на человека высоких христианских принципов.

Собака споткнулась,
Споткнулась о запах,
Как будто запуталась
В собственных лапах...[1]

В апреле 2003 года мне в руки попали два тома художественного наследия А.Ф. Лосева «Я сослан в XX век...» Второй том открывается романом «Женщина-мыслитель».[2] Главное действующее лицо произведения А.Ф. Лосева, которое датируется издателем 1933-им годом, — пианистка Мария Валентиновна Радина. Вокруг ее персоны и вращается все действие романа, построенного по ходульной схеме, которая повторяется практически во всех художественных произведениях автора. Из произведения в произведение с навязчивостью, которая свидетельствует о нарушенных глубинных взаимосвязей человека с миром, кочует композиционная схема, задачей которой является отработка одной идеи — финального вознесения протагониста над миром, который в произведении персонифицируется в образе его жертвы, человека всегда особо художественно одаренного и необычного, чаще всего в сфере музыки. То, что А.Ф. Лосев не хотел быть философом, но мечтал о мировой карьере музыканта, тексты его произведений доказывают с очевидной наглядностью. Равно как и то, что овладение азами скрипки не открыло в нем природного музыкального дара, и он остался навсегда глух к музыке небесных сфер. По-видимому, компенсацией этих двух несбывшихся чаяний — мирового признания и подлинно

[1] *Николаенко Л.* «Избави мя от камененного нечувствия». М, 2000.
[2] *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...». В 2-х гг. / Под редакцией Тахо-Годи А.А.. М., 2002. Т. 2. С. 7–160.

музыкальной одаренности — и служит его обширное философское наследие.

Все мы в той или иной мере расстаемся в этой жизни с частью наших юношеских грез — это называется взрослением. А.Ф. Лосев взрослеть не хотел — и вот с детской навязчивостью он из повести в повесть описывает процесс апофагии, где в роли архаического трагелита неизменно выступает героиня — гениальная певица или музыкант. Протагонист — во сне, за образом которого автор прячется от своих эриний — пожирает искусство, пожирает сладострастно, смакуя и торжествуя. Просыпаясь, он неизменно испытывает чувство облегчения и глубокого удовлетворения: «И я наконец заснул крепчайшим сном без всяких сновидений, впервые за четверо суток беготни и суеты».[1]

Избывание искусства из мира происходит по одной и той же схеме — его гениально одаренная проявленность, его воплощение погибает, а герой-обыватель, заслоняющийся фразами о платоновском идеализме, выживает. Автор нарушает древние законы жанра, что обрекает его произведения на низложение во прах.

Исторически «предшественник трагического актера не играл — в театральном смысле этого слова — роль жертвы, а получал ее в процессе агона — поединка/игры. Сюжетный мотив каннибальской трапезы в исторически отдаленном времени был не предметом представления, а действительным ритуальным актом, совершавшимся на глазах сородичей — сограждан и зрителей, которые в социальном смысле образовывали группу сотрапезников. Героя, который в процессе агона-поединка умирал на арене (сцене), съедали. Это и было архаической трагедией. Новая же трагедия — это всего лишь рассказ о трагедии далекого прошлого. Так что в структуре древнегреческой трагедии классического времени сюжет и жанр связаны нерасторжимыми узами, а сюжетный мотив каннибальской трапезы и трагемат имеют общий архетип, который обнажает архаическую подоплеку классического агона-поединка».[2]

[1] Там же. С. 141.
[2] *Ерофеева Н.Н.* Образы еды в античной драматургии как ключ к смыслу театральных жанров. // Образ-смысл в античной культуре. М., 1990. С. 154–155.

А.Ф. Лосев отказывает своему протагонисту в главном — в праве умереть за идею вместе с жертвой, что делало бы героя одновременно жертвой/жрецом и сообщало бытийственную адекватность повествованию. В жалком стремлении протагониста выжить — выжить любой ценой, пусть даже за счет гибели мира в одной из его наиболее прекрасных духовных ипостасей, музыкальной — кроется секрет бесконечной пошлости любых его потуг, тем более мизерных, что протагонист все время претендует на авторитетность и истинность.

«Проклятая! — кричал я в ответ. — Ты думаешь этим способом меня победить? Ты думаешь, что от этого скроются твои секреты! Я разгадал твои мистически-женские секреты, я овладел тобою, и я, я, в этой смрадной яме, я тебя победил...»[1]

Та же тема проходит в двух неотправленных письмах, которые перепуганный автор написал разгневанной Марии Вениаминовне Юдиной, которая лично пришла к нему, чтобы вернуть рукопись романа. Провидение споспешествовало тому, что А.Ф. Лосева в этот момент не оказалось дома.

Мария Валентиновна Радина, как и все гениально одаренные в музыке героини произведений А.Ф. Лосева, — а о других ему и писать скучно — по мере развертывания полотна произведения теряет блеск своего обаяния и превращается в какую-то зощенковскую героиню с коммунальной кухни с гремящими сковородками, нечищеными кастрюлями и спущенными чулками. Поскольку все художественное творчество А.Ф. Лосева подчинено единственно задаче развенчания искусства во имя утверждения самого себя в лице философствующего протагониста — возможно, этот феномен при более тщательном анализе позволит пролить дополнительный свет на философию искусства Л.Н. Толстого, хотя кумиром А.Ф. Лосева является Ф.М. Достоевский с его «Бедными людьми», «Преступлением и наказанием», «Братьями Карамазовыми» — то М.В. Радина, как и положено, исчезает в клубах дыма, сопровождаемая своими приспешниками: на сюжетном уровне вся эта булгаковская «шайка» или «банда» закапывает протагониста, который потом счастливо в оче-

[1] *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...» Т. 2. С. 139.

редной раз просыпается. Что касается «свиты» М.В. Радиной, то она жалуется ей, что без чашки горячего шоколада утром такая выдающаяся пианистка как сама она к роялю играть Баха сесть не может, а шоколада — вы только представьте! — в торгсине как назло нет:

«...*Как я вас прекрасно понимаю! — тоже со вздохом ответила Радина. — Мне тоже иной раз кажется, что я скоро сойду с ума... Вы только представьте себе: третьего дня просыпаюсь это я утром и чувствую, что очень, очень хочется какао... Что же вы думаете!' У меня в доме не оказалось ни одной ложки какао! Вы это понимаете? Нет, вы только представьте себе, что я за несчастный человек, что я за последняя тварь, что мне даже нельзя выпить несколько глотков какао! Посылаю в магазин, — говорят: нет какао! Посылаю в другой: там и вовсе смеются, говорят, что какао у них уже два года как не существует... Ну, ну, скажите, пожалуйста! Ну, что я после этого должна делать? Не могу же я пить Мокко, если мне хочется какао. Скоро я дойду, кажется, до такого положения, что придется и кофе пить без взбитых сливок...*»[1] — Надо помнить, что роман создавался в то время, когда в стране шло раскулачивание и Украина пухла от голода.

«*— Опять яйца подорожали! — капризно и со вздохом проговорила Радина после того, как я обошел всех присутствовавших с рукопожатием и уселся в гнилое кресло. По-видимому, своим приходом я прервал разговор на продовольственные темы.*

— Яйца — что! — проговорил один щеголеватый, молодящийся мещанин. — Сахару нет, — вот это вещь гораздо важнее.

— Не скажите, Спиридон Алексеевич, — деловито возражала Радина. — Яйца важнее, чем сахар. Я, например, совсем не могу без яиц.

— Без яиц можно прожить, а вот без сахару...

— А по-моему, без яиц нельзя прожить... Самое главное — это яичный желток. Это и вкусно, и полезно.

— Ну, за вкусом уж в наши времена не угонишься... Да и, признаться, какой же такой особенный вкус в яичном желтке...

— Нет, это вкусно, очень вкусно. Это — вкусно и полезно...»[2]

[1] Там же. С. 32.
[2] Там же. С. 31.

«Свита» М.В. Радиной представлена некими тремя путти — «*Пупочка, Бетховенчик и Бахианчик*»[1]. Я оставляю в стороне всю собственно «лингвистическую» пошлость этих слов и не хочу говорить о том, что только человек, лишенный не только музыкального, но вообще всякого слуха на живую жизнь мог превратить трагическое имя великого немецкого романтика, сквозь глухоту отказавшего ему слуха прорывавшегося к вершинам звучания Духа, в некое пошлое игралище сомнительных смыслов, но чувствую долженствующим поставить вопрос о том, что два русских философа, драматически заплативших эпохе за свободу мысли — Л.В. Пумпянский и М.М. Бахтин — оказались погребены в завалах непроходимой пошлости мысли автора. Выведенные в романе в обличье булгаковских призраков, эти люди, с которыми М.В. Юдину связывала подлинная духовная близость, были вместе с ней безжалостно принесены А.Ф. Лосевым в жертву Молоху его тщеславия.

«В Псковской области есть маленький городок Невель и по соседству с ним имение доблестного ловца Пугачёва генерала Ивана Ивановича Михельсона, а в его парке — озеро Нравственной Реальности, названное так однажды после революции молодыми людьми, хорошо говорившими у этого озера об этой самой реальности и правильно её понимавшими. Среди них будет потом несколько известных людей, а два — так и просто гениальных — М.М. Бахтин и М.В. Юдина. Озеро-то, положим, для окрестных людей просто Ивановское, но и молодое название с тех пор никуда не делось — с улыбкой подхватили, и держат, и гордятся: у кого еще найдёшь озеро Нравственной Реальности?»[2] — так расценивает духовное наследство Невельского кружка наша современность. Но не всем из современников было дано прозреть духовное величие грядущего подвига жизни этих людей, среди которых особое место русская культура сегодня отводит М.В. Юдиной. Философ А.Ф. Лосев был не одинок — едкую сатиру на их самостояние в духе в эпоху оголтелого низвержения традицион-

[1] Там же. С. 43.
[2] *Курбатов В.* «Не вечерняя» для «аликов». — «Литературная Россия», № 47 (2127), 21.11.2003. С. 10.

ных ценностей являют собой романы Константина Вагинова «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова». Первый из них звучит как пародия на Л.В. Пумпянского, выведенного под именем Тептелкин, — оторванного от жизни, преданного науке ученого, радостно меняющего свой модус бытия на пошлый мещанский брак. В свою очередь в романе «Труды и дни Свистонова» автор маловыразительно обыгрывает бесконечные «маевки» с их пошлостью советских пикников на природе. В главе «Токсово» они происходят на берегу озера, в очертаниях которого уже невозможно угадать береговую линию озера Нравственной Реальности:

«Отвернувшись, Свистонов отошел и сел спиной к озеру. Трина Рублис отошла за кусты и разделась. Она осталась в одной рубашке, рубашку поддерживали две розовые ленточки, на груди была вышита роза. Глухая повесила чулки на куст.

В рубашке Трина Рублис вбежала в озеро. В воде она принялась шуметь. Свистонов понял, что она хочет, чтобы он повернулся. Свистонов нехотя подошел к воде. Сравнительно далеко от берега виднелась голова глухой, обвязанная полотенцем. Затем глухая поплыла к берегу, еле прикрытая водой, она легла у берега.

Свистонов в рубашке вошел в воду. Взявшись за руки, они поплыли...»

В своей душевной глухоте А.Ф. Лосев оказался столь бесчувствен, что по написании отправил роман М.В. Юдиной. Она была возмущена — а ведь вправду, живет себе человек на свете и вдруг приходит ему по почте заказная бандероль. А там роман, а в романе про этого человека написаны такие были и небылицы, будто и шерсть у него на загривке растет, и копыта, и рога, и хвост, и чего только нет.

Мария Вениаминовна вернула роман автору с чувством глубокого возмущений. И по всей Москве оповестила через знакомых — тех самых, арбатскую интеллигенцию, — что они в лице автора могут иметь дело с человеком непорядочным и опасным. Это, конечно, по меркам и понятиям того самого арбатского круга московской интеллигенции.

Опасность же заключалось в следующем. Роман «Женщина — мыслитель» начинается пятью-шестью страницами, где

в духе платоновской философии исполнительское мастерство М.В. Радиной превозносится в идеалистическом ключе как чистая психогогия. Пианистка именуется то сивиллой, то ведьмой, но смысл общения протагониста с нею уже здесь обретает четкие контуры:

«В бой, в смертельный бой! Или все, или ничего! Я не позволю, чтобы женщина поучала меня философии. Как? Женщина будет учить меня мыслить?! Или я узнаю все твои тайны и овладею ими, овладею тобой, чтобы уже ничего не оставалось в тебе для меня неожиданного, или я убью тебя, ведьму, и не успокоюсь, пока не забью осиновый кол в твою проклятую могилу. Ведьм нельзя просто хоронить. Нужно забивать кол, чтобы он пронзил ее, лежащую в могиле, чтобы он прошел как раз через ее сердце и пригвоздил к земле. Иначе она опять вылезет на свет и опять начнет колдовать и заставлять трепетать и мучиться всех.

Или ты, или я! Кто-то из нас будет повелитель — один, единственный повелитель...»[1]

И тем не менее, вступительная часть — это энкомий в честь Радиной-Юдиной, выражение восхищения и признание в любви. В свою очередь, весь последующий текст романа — это пасквиль.

Передавая произведение М.В. Юдиной, А.Ф. Лосев тем самым ставил перед ней казуистическую дилемму. Он предлагал ей сделать выбор, вступив с ним в некую странную моральную сделку на торжище набиравших обороты сталинских пятилеток — дескать, если хотите, я могу про вас и достойно написать, но это если признаете мое духовное превосходство и водительство; а будете ослушницей, как вы позволили себе во время беседы, когда я предлагал вам признать меня своим духовным наставником, чтобы вы на крыльях вашей изо дня в день растущей музыкальной славы вознесли меня на свой Олимп, так я про вас такое напишу, еще пожалеете. И навеки ославлю! И никто вас не защитит, а будут думать: нет дыма без огня — и стыдливо молчать, потупив взоры. Вот, маточка вы моя, что вам грозит — вот и призадумайтесь. Раз уж я ре-

[1] *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век...». Т. 2. С. 19.

шил взять над вами власть, мне все средства хороши, даром что я христианский человек и сам себя все монахом выставляю в лице протагониста.

Мария Вениаминовна Юдина, в отличие от нас,[1] все поняла сразу. И ни минуты не колебалась. Она разорвала отношения с А.Ф. Лосевым и его супругой, руки им с тех пор не подавала и ни одного документа о них в своем архиве не оставила. В торг не вступала и не заискивала. Она просто перестала с ними знаться, как говорила моя арбатская бабушка.

А.Ф. Лосев явно не ожидал, что Мария Вениаминовна Юдина поселилась на брегах озера Нравственной Реальности единожды и навсегда – он не ожидал от М.В. Юдиной такой нравственной непримиримости. Он растерялся – и испугался. Возможно, до этого ему не приходилось встречаться с людьми такой высокой безукоризненной нравственности. Об этом явственно говорят письма, написанные сразу же после визита М.В. Юдиной, когда она, не застав его дома, вернула роман жене.

Эти два письма – вот подлинный роман души! Вот где она обнажена до основания, все завесы сдернуты, все идеи отброшены. И душа А.Ф. Лосева предстает сирая и нагая.

Душа эта, неготовая к встрече с нравственным императивом, – а случай, как известно, ищет подготовленного – оказалась неприбранная и замутненная. Жалко мечется она, пытаясь найти оправдание содеянному и сама осознает, что все это не так, и на дне сотворенного лежит не высокое алкание Духа, а мелкое тщеславие бездарности, нелепые потуги провинциала, достойное презрения поведение несостоявшегося поклонника.

«Я человек с предрассудками» – любил повторять А.С. Пушкин, рассуждая о вопросах чести. Создается впечатление, что А.Ф. Лосев вырос в среде, где о понятии чести – не говоря уже о мужской чести! – не было сформировано никаких представлений. «Самое ужасное, это польский пшют!», – говорил о мелкой гордыне Н.П. Станишевский. «И он охулки не положит, любя себя, на честь твою», – сказал Козьма

[1] См. *Тахо-Годи А.А.* А.Ф. Лосев – философ и писатель. М,, 2004. С. 162–165.

Прутков. Игра этих высоких истин недоступна сознанию автора романа. Он пренебрег всем, в том числе тяжелейшим положением, в котором в этот момент находилась М.В. Юдина, изгнанная из Ленинградской Консерватории и только что переехавшая в Москву. Она жила здесь, поддерживаемая кругом близких друзей, практически без денег, без работы, без родных. На этот период падает начало ее романа с К. Салтыковым, стоившего ей больших душевных страданий. Единственное, что ее поддерживает – это концертная деятельность: она с легкостью завоевывает самые достойные концертные площадки Москвы, публика признает ее – и идет к ней на поклон. К этой-то внешней, видимой стороне жизни М.В. Юдиной, которая жила на ветру как на юру, и имеет претензию А.Ф. Лосев. Эту претензию можно понять – он услышал ее на одном из концертов в 1929 году, который она давала проездом в Тбилиси – и был заворожен. Она захватила его душу, завоевала ее и увлекла. Он и сам не скрывает этого в финале романа:

«– *Мария! Мария Валентиновна! Мать Мария, Маруся! Маня!*

Вероятно, я разбудил всю квартиру, так как было уже около трех часов ночи.

Мне открыли дверь, в которую я ломился, и я тут же, от внезапного ее раскрытия, свалился на землю.

Около двери стояли хозяин с хозяйкой и старая нянька хозяйских детей Ильинична.

– Нарезался! – сказал хозяин, увидевши меня на полу и махнувши рукой.

Тут же он и ушел, выражая тем свое презрение и нежелание пачкаться разговором со мною.

Хозяйка, несколько помедливши, тоже ушла, пустивши только мимоходом:

– Влюбляются, а ты тут не спи из-за них!».[1]

После концерта, А.Ф. Лосев, сославшись на какие-то общие знакомства, пригласил ее к себе «на башню», на Арбат, где жил в доме своей жены. Это и была та роковая встреча,

[1] *Лосев А.Ф.* «Я сослан в XX век.». Т. 2. С. 141.

из которой, по-видимому, по прошествии четырех лет вырос роман-пасквиль. Встреча окончилась для А.Ф. Лосева полным фиаско — напряженному духовному исканию М.В. Юдиной он ничего дать не мог, и она, по-видимому, это ему со свойственной ей прямотой и сказала. Более того, сформулировала диагноз глубокой душевной болезни А.Ф. Лосева — иными словами, вынесла приговор. Он испугался — и решил оболгать ее.

Лосевская кручина заключалась в симбиозе абсолютной неспособности к творчеству, умноженной на болезненно чрезмерное честолюбие — то ли наполеоновский комплекс, то ли сталинский. Но судя по тому, как А.Ф. Лосев расправлялся с теми, кто в духовном и творческом плане задевали его, о чем, в частности, свидетельствует роман-пасквиль «Женщина-мыслитель», скорее ближе второе. Следует признать, что в этом человеке сталинская эпоха обрела свой полный и завершенный слепок — самое жуткое, что все это А.Ф. Лосев исподволь творил в той сфере, где неприложимы очевидные мерки и трудно разобраться, что к чему. Если только нет такого нравственного императива, как у М.В. Юдиной.

«*Наши же с Вами пути [помимо Ваших, т. е. Алексея Федоровича, проявлений лично ко мне — недопустимых ни к кому] думаю, окончательно разошлись; кроме того, отдавая должное уважение некоторым качествам, я не думаю, чтобы Алексей Федорович был единственным христианским философом — это конечно, не так. Я никогда этого и не думала — в первый раз я и пришла к Вам вовсе не как к единственному человеку в этой области, а просто как к близкому по вере. Но у веры пути разные для разных людей — в будущей жизни, надеюсь, все разберется, когда мы за все дадим ответ! В этой же давайте впредь вовсе друг друга не касаться — ни добром, ни злом, т. е., простите, я так и поступаю в отношении Вас — прошу и к себе того же. Желаю Вам добра на Вашем пути. Простите и Вы меня. Еще раз благодарю.*

P.S. Еще об исключительности. Если другие люди («христ <ианские> фил<ософы>») принуждены сейчас молчать, то это должно Вас только печалить, а не давать тему подчеркивания своей исключительности. Что касается меня, то я бываю только рада, когда вижу в других людях искусства те же копии, и чем больше моя будто бы «исключительность» здесь могла бы потонуть в общем хоре одухотворенности — была бы только счастлива. Как можно хотеть думать иначе?!?» (из письма М.В. Юдиной В.М. и А.Ф. Лосевым от 13 февраля 1937 г.)[1].

Одним словом, Платон с его идеальной философией — а то и он бы мог стать одним из «путти» в очередном романе А.Ф. Лосева, чем «черт» не шутит! — М.В. Юдиной глаза не застил, а все лосевские оправдания собственного мелкотемья Достоевским и высокой философией бытия отпали за невостребованностью. Вскоре после неудачной беседы «на башне» у А.Ф. Лосева они с женой были арестованы и провели четыре года на Беломорканале. Вернувшись, А.Ф. Лосев нашел М.В. Юдину перебравшейся в Москву и блистательно концертирующей пианисткой. Этого он ей простить не смог — тут и проявилась интонация Макара Девушкина, на которую он окончательно соскальзывает в последних строках своего первого письма: «Что же это вы, маточка, своей славой поделиться не можете, от своего счастья отщипнуть кусочек, трудно вам, что ли, нас жалеючи. Мы там по ГУЛАГам гнием, а вы тут концерты играете. Нехорошо, маточка моя, нехорошо — или будете делиться, тогда я о вас буду энкомии слагать, вот как начальные страницы романа, а нет — гак грязью залью, всю, от головы до пят — и в веках не отмоетесь!» Мария Вениаминовна Юдина за свой нравственный авторитет не испугалась, — да вот только мы, потомки, дрогнули.

Напуганный ее визитом А.Ф. Лосев на вторую ночь оправился и по ходульной схеме от обороны перешел к наступлению. Однако дал слово М.В. Юдиной роман этот — как задевающий ее честь! — никогда не печатать. И спрятал в сейф — ибо лукав был. А был бы «человеком с предрассудками» — сжег. Однако, совесть А.Ф. Лосева «предрассудками» отягощена не была. Особенно в отношении с дамами.

И произошло непоправимое. По прошествие более 70-ти лет личная драма этих двух людей стала достоянием публики — воля автора, черным по белому выраженная в письме,

---

[1] Там же. С. 160.

которое приводится в приложении к роману, была бесцеремонно нарушена — иными словами, попрана — его душеприказчиками. Москва — та самая арбатская Москва, ученики и ученики учеников М.В. Юдиной — содрогнулась от ужаса. Поползли бесконечные слухи, повсюду зазвучали досужие пересуды — любила ли Мария Вениаминовна Михаила Фабиановича Гнесина и т.д. Имя святого человека — в который раз за земную историю — было отдано на поругание толпе.

Что сегодня наши досужие пересуды Марии Вениаминовне Юдиной? Ее имя принадлежит вечности, и земная жизнь ей — ничто. Но нам — нам необходимо помнить, что есть зерна и есть плевелы, есть истинное и есть ложь, есть святость и есть пошлость. По этим земным полюсам и разошлись в вечности М.В. Юдина и А.Ф. Лосев.

Что касается сугубо профессиональной стороны вопроса, следует признать, что та роль, в которой оказался А.Ф. Лосев в среде московской интеллигенции после издания текста романа «Женщина-мыслитель», была уготовала ему руками издателей. Бесспорно, все в этой истории подчиняется высшему промыслу, но не признать вопиющей неграмотности издания текста невозможно. Ибо как бы там ни складывались отношения автора и героини в земной истории, издатель должен был занять однозначную позицию: либо он издает художественную прозу — и тогда никаких фотографий М.В. Юдиной, иллюстрирующих образ М.В. Радиной, и никакой семейной переписки в приложении к тексту, либо он издает документальную прозу, и тогда М.В. Юдина права, утверждая, что это диффамация ее имени. Тем более, что автор предисловия смело предполагает, будто после выхода в свет художественных опусов А.Ф. Лосева многим великим русским писателям XX века придется «подвинуться», чтобы освободить место вновь прибывшему к пиршественному столу раздачи земных почестей. А.Ф. Лосев методично и настойчиво — с неприглядной навязчивостью ребенка — продолжает отвоевывать себе место под солнцем русской культуры. Так вот, если издатели предлагают русской культуре «потесниться», чтобы распахнуть двери навстречу роману «Женщина-мыслитель» как художественной прозе, то следует признать, что

проза эта слабая, глубоко вторичная — не поднимающая никаких нравственных бытийственных вопросов — да еще вяло, скучно и без вкуса написанная[1]. Мышечная энергия фраз то и дело провисает, повествование ведется в одном внешнем сюжетном пласте, герои объясняются косноязычно — типа «вечно ерзающее сердце», «жажда к истине» (ср. «духовной жаждою томим»), «жажда к любви» и т.д. Сплошное «наклонение к...» вместо онтологии: чистая экзистенция вместо бытия. Что касается пошлости, то бесконечно варьируемая тема «французской любви», как это называлось в эпоху молодости наших бабушек в 1900-ые годы, как злой дым застит все полотно повествования.

«*Но эта общая причина, как мне теперь стало ясно, получила весьма интересное выражение. Дело в том, что Радина — несчастная, измотанная, запутавшаяся, вконец опустившаяся женщина. Она вся слабая, больная, нервная; она просто комок нервов. Она вечно неустойчива, капризна, слезлива и плаксива, расхлябана, развинчена, сумбурна и никогда не имеет никакого стержня, никакого остова, никакого внутреннего ядра. Всегда она — чудовищно раздражительная и слабая, аморальная и вялая. Вся она как-то течет, млеет; всегда она бесформенна, никогда не владеет собою. Подходи и бери ее, она, как стихия, безвольная, податливая, капризная и надрывная хрупкость. Вся она дрожит и трепещет как сердце, вынутое из животного организма. А главное, она совершенно беспомощная, бессильная, жалкая, неизлечимо-больная и надломленная, — можно сказать, совсем сломленная, уничтоженная и абсолютно невменяемая женщина. В ней всегда какая-то текучая, нерасчлененная, напряженно-чувствительная аморфность. Согласитесь, что известного рода мужчинам такие женщины особенно нравятся. Этот тонкий разврат очень щекочет многих из нас; и пожалуй, значительная часть, если не большинство из нашего бра-*

[1] В настоящее время можно считать сложившимся — как автора четырехчастной форме «Войны и мира» Л.Н. Толстого — художественный эпос о XX столетии: его открывает роман В.П. Задерацкого «Человек шагает по эпохе». Все тексты, по превратности судьбы, так или иначе созданы музыкантами. Слово в XX в. оказалось повито музыкой.

та, предпочтут такой больной, нервный и беспомощный сумбур здоровым, крепким и сильным женщинам. Так уж устроена жизнь.

Родина принадлежала к числу тех людей, у которых действие совершенно не дифференцировано от мысли. Все, что творится в этом нервном, капризном, хаотическом сознании, все это сию же минуту и переходит в желание, в действие, в поступки.

Какое бы сумасбродство ни всплыло в этом хрупком и своевольном уме, в этом сумбурном и вечно ерзающем сердце, все это тут же у нее и выполняется. И так как нельзя солнце спрятать в карман, нельзя влезть на небо, невозможно сдвинуть орбиты планет или периоды в истории, то вот вам и разгадка этой утонченной, столь интересной для многих мужчин истерии; Радина всегда ужасно многого хочет и — ничего, ничего не может добиться, а в результате — безвольное и стихийное мление, уже по ту сторону мысли, по ту сторону сердца и вообще, всякого нормального человеческого произволения Радина — это какая-то метеорология, где ветром, температурой и прочими явлениями атмосферы оказываются самые недисциплинированные, самые прихотливые и болезненно-измученные нервы.

Но если Радина привлекала этих мужчин своей тонкой и нервной развращенностью, то они привлекали ее, несомненно, своим уродством. Такие истрепанные и беспомощные натуры, как Радина, тоже очень часто льнут к сильному и крепко испорченному уродству Телегин был прав, когда говорил, что дело не в том, что она — мещанка и мелкий человек (в этом глубочайшая ошибка Воробьева), но в том, что она — большой музыкант Теперь я вполне могу подкрепить и развить эту мысль. Да! Радина слишком большой артист, чтобы удовлетвориться обычными формами любви и брака. По существу, ей, конечно, совсем не нужно было иметь дело ни с одним мужчиной».[1]

Л.Ф. Лосев как прозаик — писатель маловыразительный, плохо владеющий словом и не понимающий сложного механизма создания произведения как художественного целого. Его произведения напоминают гимназические опыты старшеклассников, когда кто-то из них решает стать писателем и, открывая новую тетрадку на первой странице, надолго задумывается, о чем бы ему написать.

[1] Там же. С. 106–107.

Издавая прозу Л.Ф. Лосева как художественные тексты издатель, похоже, сослужил автору недобрую службу, впустив посторонних в тайники творческой кладовой, где на полках ничего не оказалось. А.Ф. Лосев-прозаик, смею предположить, погубил А.Ф. Лосева-философа, лишив его образ серьезности и глубины.

Видимо, ощущая ущербность дарования писателя, в художественной сфере проступившую наиболее полно,— да еще взявшего к разработке самую слабую и худую из толстовских тем, запечетленную в «Крейцеровой сонате», издатель решил компенсировать это ссылкой на высокий творческий и нравственный авторитет тех, о ком роман написан. Таким образом, М.В. Юдина одержала «победу» над своим хулителем, ибо выяснилось, что без ее личного присутствия за строками романа читать в этом тексте нечего. Однако, ссылка на нее как прототип героини романа перевела текст произведения из жанра художественной прозы в жанр документальной прозы. Очевидно сам А.Ф. Лосев понимал эту подоплеку— не случайно с такой изощренностью выстроена биографическая канва развития отношений автора и М.В. Юдиной с документированными датами посещения им ее концертов. Вне и без М.В. Юдиной роман о М.В. Радиной никакой цены не имеет — ни художественной, ни документальной, ни какой-либо другой.

Можно предположить, что А.Ф. Лосева как специалиста но античной культуре увлек опыт великого Платона, который в «Диалогах» вывел образ Сократа, навсегда скрыв границу реальных очертаний этого образа. Как известно, Сократ не оставил ни одной написанной строки, однако европейская философия уверенно оперирует понятием: «Сократ говорил...» — источником этой уверенности служит корпус диалогов Платона и Ксенофонта. До сих пор никто не может указать границу между историческим и художественным в образе платоновского Сократа— этот образ хранит великую силу памяти как дань ученика своему Учителю, и этим радостно тешит человечество и по сей день.

Воспользовавшись внешней канвой ситуации, А.Ф. Лосев «обдернулся». Он обдернулся на ее нравственной стороне. Он не распознал главного завета своего античного кумира, что предполагает возможную необходимость пересмотра всего анализа творчества Платона в наследии А.Ф. Лосева.

Таким образом, как художественное произведение роман едва ли претендует на значительное место в истории русской прозы. В свою очередь, как произведение документальное, он необоснованно и волюнтаристски чернит образ человека, чью святость свидетельствовали такие великие современники, как В.В. Софроницкий. В этом модусе его жанровая принадлежность ничто иное, как «роман-пасквиль».

Прошлое костлявой рукой держит настоящее — этот великий закон явила миру древнегреческая трагедия. Смею предположить, что этот закон свершился во всей непреложности, завязав в единый узел две другие судьбы — выход романа А.Ф. Лосева совпал с уходом из жизни его первоученика.

Год назад в Риме с Сергеем Сергеевичем Аверинцевым случился удар — скорая помощь, к несчастью, ехала долго, очень долго, минут сорок. Приговор врачей был безапелляционным: в земной юдоли работать этот великолепный ум уже никогда не сможет. Все сошлись во мнении, что на Сергея Сергеевича катастрофическим образом повлияла смерть Дмитрия Вячеславовича Иванова, сына поэта Вячеслава Иванова, с которым он был очень близок. Д.В. Иванов ушел из жизни в те майские дни в возрасте 98 лет.

Пути Господни неисповедимы, однако нельзя не согласиться, что бывают «странные схождения». По выходе в свет прозы А.Ф. Лосева его первоученик оказался и «первым ответчиком» за своего профессора.

Как могло совершиться такое духовное глумление? Как мог жить А.Ф. Лосев, поместив М.В. Юдину в такой духовный застенок? Что он испытывал, когда примерял ей на ногу этот духовный испанский сапог? И дал ответы на все вопросы его Первый Ученик. Встал ответчиком за своего учителя — и умер. Огромную цену заплатил, уйдя в землю, но заплатил. Ибо на земле уже ответить было нечего: все маски и личины оказались сброшены, обнажилось нечто «обло, зло и лаяй».

«Я лгу» — этот знаменитый парафраз аристотелевского парадокса Эпименида с незапамятных времен был лучшим признанием истинности высказывания. И кому как не А.Ф. Лосеву было знать механизм, которым древние сводили воедино *natura primau natura secunda*.

Как, однако, божественно звучат сегодня под пальцами М.В. Юдиной и Иоганн Себастьян Бах, и Людвиг ван Бетховен!

Такая вот притча про Марию Вениаминовну Юдину, рассказанная Леночкой Железняк, которая всю жизнь повторяла за своим Учителем: «Никогда не ставьте материальное выше духовного!»

«Вы не здесь», — была любимая присказка Николая Павловича Станишевского. Сергей Васильевич Рахманинов ответил на это и того более кратко. На вопрос, как играть его произведения, он ответил: «Все — там!»

Наталия Энглер

БЛАЖЕНСТВО СВЕТИЛА

Как трудно молчать,
Когда слова рвутся – из сердца,
Как трудно кричать,
Когда тоска, а музыка – скерцо.

Как сложно так жить,
Затаив глубину и силу.
Мысли таить. В молчании вить
Корону дневного блаженства Светилу.

(1972)

Дэвид Дюбол

ВЛАДИМИР ГОРОВИЦ. ПРИЧУДЫ МАЭСТРО

Погода была необычно теплой для этого времени года. Я обливался потом, когда мы с Ричардом подъехали к дому по меньшей мере на пятнадцать минут раньше назначенного срока. Пока мы убивали время, прогуливаясь вокруг квартала, Ричард вслух размышлял о том, как нас примут. Он суетился, надевая бабочку, и мы оба гадали, буду ли я вышвырнут из-за моего шелкового галстука. Горовицы славились своим темпераментом. Всем было известно, что они воистину королевская пара от мира музыки и что темперамент миссис Горовиц унаследован от ее отца, Артуро Тосканини.

С угла улицы мы высматривали Джека. Перед тем как позвонить в дверь, он аккуратно причесался и вскоре был впущен. Это стало для нас сигналом. Как ни странно, я не волновался так, как можно было бы предположить. Мы поднимались по лестнице, и я чувствовал себя абсолютно спокойно – я был готов ко всему, что бы ни произошло. Хотя меня восхищало искусство Горовица, я не собирался падать перед ним на колени. У меня были заготовлены вопросы, и я надеялся взять хорошее интервью.

Когда мы вошли в гостиную, Джек, сидевший там в одиночестве, поднялся нам навстречу. Горовицы еще не появились. Он выглядел взволнованным, но сам посоветовал нам не нервничать. Ричард подсоединил к розетке магнитофон.

Тем временем я огляделся. Я был несколько разочарован, обнаружив, что прекрасный «Акробат» Пикассо, которого я видел на фотографиях Горовица, больше не висит на своем месте над диваном. Позже я узнал, что эта картина, кото-

рую Горовиц купил в 40-е годы всего лишь за восемнадцать тысяч долларов, продана. Ее место заняло большое японское панно. Комната была просторна и обставлена дорогой мебелью. Всюду стояли статуэтки и небольшие скульптуры, изображающие животных, по большей части кошек. Два кресла обрамляли большой диван, перед которым находился стол и небольшая низкая тахта. На столе лежали журналы и разнообразные книги о музыке. Потолки были высокие, а на противоположной стене висело большое зеркало. Возле окна, выходящего на улицу, стоял концертный «Стейнвей» с аккуратно лежащими на нем стопками нот. Фотографии с подписями Рахманинова, Падеревского, Пуччини и Тосканини висели на стене позади рояля.

Комната была по-домашнему уютна и обнаруживала индивидуальность ее хозяев. В обстановке не было ничего показного, тщеславного, выставляющего напоказ блестящую карьеру Маэстро, — разного рода памятных сувениров и предметов. Здесь царила атмосфера достатка, дружелюбия и общительности. Меня удивило наличие лишь одного рояля, но я объяснил это тем, что Горовиц редко исполнял фортепьянные концерты, и второй инструмент был ему не нужен. Но что более всего восхищало меня в этой комнате, так это сам факт, что Горовиц здесь занимается.

Скоро появилась миссис Горовиц — крепкая, красивая женщина, небольшого роста, очень бледная, в дорогом наряде. У нее были каштановые волосы — прямые, жесткие, блестящие и безукоризненно уложенные. Своим пронзительным взглядом она удивительно походила на отца. Хотя Ванда Тосканини-Горовиц и называла себя бесталанной, она безусловно была звездой. Она была одновременно и боязливой и бесстрашной — эта женщина, целиком себя посвятившая карьере мужа. Она следила за ним, оберегала и поддерживала его и в хорошие времена, и в дурные. Многие деятели музыкального бизнеса называли ее «Ванда-ведьма» за яростный характер и сверхъестественную способность устраивать «скандалы» — это слово, как я смог впоследствии убедиться, она смаковала с особым вкусом. Короче говоря, миссис Горовиц считалась женщиной грозной и опасной.

Джек приветствовал ее с огромным почтением. Он представил нас, и она протянула нам руку. Миссис Горовиц высказала несколько теплых слов в адрес WNCN и сообщила, что мистер Горовиц скоро к нам присоединится. Джек сел на правую сторону дивана, миссис Горовиц — на левую. Мы с Ричардом жались на тахте перед пустой серединой дивана. Хозяйка начала сурово порицать прислугу, жалуясь на невозможность нанять хороших помощников. Когда она говорила о поваре, уклоняющемся от исполнения своих обязанностей, ее ноздри дрожали от презрения. Джек ей посочувствовал.

Она неумолимо посмотрела на меня:

— Кофе и пирожные будут потом.

Неожиданно, словно из-под земли, появился сам Горовиц. В то время великому пианисту было семьдесят шесть лет. Он показался мне выше ростом, чем я себе представлял. Одет Горовиц был пестро — при яркой бабочке, в полосатом жилете. Улыбаясь, он подошел ко мне, протянул руку, и мы обменялись крепким рукопожатием. В отличие от многих пианистов Горовиц не боялся, что кто-нибудь повредит ему пальцы.

— Сегодня я слушал ваше радио, оно звучит прекрасно, — сказал он.

— Вообще-то я чаще слушаю WOXR — на нем больше новостей, но все говорят, что ваш канал — самый лучший.

— Мне придется согласиться с общим мнением, мистер Горовиц. Не могу выразить, сколь я счастлив встретиться с вами и вашей супругой. Позвольте представить вам главного звукорежиссера WNCN Ричарда Козела.

Взглянув на магнитофон, Горовиц пожал плечами:

— Я не люблю технику и не разбираюсь в ней. Нельзя ли сделать так, чтобы я ее не видел.

Я отметил про себя, что в речи Горовица часто проскальзывает призвук, издаваемый губами и языком. Его придется вырезать, редактируя запись, подумал я. Поначалу Горовиц чувствовал себя не совсем уверенно, отвечая на мои вопросы. Он то и дело спрашивал Джека: «Не так ли? Вы согласны?» И Джек всякий раз отвечал с подчеркнутой определенностью: «Конечно! Разумеется!» По ходу разговора миссис Горовиц не могла удержаться от комментария. Характерно, что это про-

изошло как раз в тот момент, когда пианист хотел показать себя в самом выгодном свете.

Сделал Маэстро комплимент по поводу его новой записи монументальной «Юморески» Шумана.

— Удивительно, что вы разучиваете сейчас такие большие произведения.

— Я знаю, — улыбнулся Горовиц, — Между прочим, совсем неплохо для такого старика, как я. Это ведь непросто.

— Володя, — вмешалась миссис Горовиц, — ты же выучил «Юмореску» Шумана в 1933 году.

Горовиц помрачнел и опустил глаза. Все это тоже надо будет вырезать, подумалось мне. Было ясно: миссис Горовиц демонстрирует нам свою власть. Теперь уж я не сомневался, что мне не объявят выговор и не выставят вон по причине отсутствия бабочки. Однако я терял контроль над ситуацией — а это недопустимо в искусстве интервьюера. Я и Ричард обменялись многозначительными взглядами: «Мы в опасности». Знаменитая пара вела себя, словно испорченные дети. Жалуясь на поломку кондиционера, Горовиц вдруг умолк, не закончив фразы. Стало действительно жарко…

Нужно было снова взять инициативу в свои руки. Встав, я глубоко вздохнул и сказал тихо, но твердо, что, к сожалению, не смогу использовать запись нашей беседы в программе. Мне нужно, чтобы мистер Горовиц отвечал на вопросы не прерываясь. Интонации моего голоса и авторитетный тон сотворили чудо, разговор покатился.

Однако нам еще предстояло в полной мере оценить драматический талант Ванды Горовиц. Как раз в тот момент, когда Горовиц начал собираться с мыслями, я заметил, что ноздри миссис Горовиц пришли в движение. Наша беседа шла дальше, но она продолжала принюхиваться и наконец вмешалась:

— Володя, сегодня на прогулке ты не ступил случайно в собачью какашку?

Уж этого я никак не мог ожидать, прося Горовица поделиться своими мыслями о Шопене. Он посмотрел на Ванду, пожал плечами и осмотрел подошвы своих ботинок. Таким тонким обонянием, как миссис Горовиц, не обладал никто из нас — ни я, ни Джек, ни Ричард.

— Нет, Ванда, я ни на что не наступил, — сказал он.

Мы не сомневались, что всем нам предстоит проверка. Повисло тяжелое молчание. Наконец Джек с трепетом поднял ногу.

— Нет, ботинки чистые, — объявил он громко.

У меня не хватило решимости взглянуть на подошвы своей обуви, и я умоляюще посмотрел на Ричарда. Он был следующий.

— Тоже не я! — произнес он со вздохом облегчения.

Путей к отступлению не было. Вот повезло, думал я, теперь придется выйти почистить обувь. Весь настрой, необходимый для разговора, будет нарушен. Я поднял ноги одну за другой.

— Нет, нет, не я!

Я не верил собственным глазам, я был убежден: именно мне суждено было оказаться виноватым. Казалось, этот абсурд длится целую вечность. Но подошел черед миссис Горовиц. Осмотрев свои высокие каблуки, она сказала с радостной застенчивостью:

— Ах, оказывается, это я. Господа, извините, пожалуйста!

Она вышла, а я продолжил свое интервью. Когда минут через десять она вернулась, в комнате царила более демократичная атмосфера. Миссис Горовиц больше не вмешивалась в разговор, и все шло гладко. Ее супруг чувствовал себя со мной свободно и давал хорошее интервью — мы говорили о композиторах. В то время Горовиц разучивал «*Scherzo a capriccio*» Мендельсона. Хотя это произведение длительностью шесть минут занимает важное место в творчестве композитора, оно незаслуженно забыто.

— Никто не играет это сочинение. Никто! Это я открыл его, — сказал Горовиц.

Я мягко возразил, заметив, что хотя оно исполняется редко, среди пианистов каждого поколения находятся люди, которым оно нравится.

— Кто же это? — вскричал Горовиц.

— Например, не кто иной, как Антон Рубинштейн, играл его на своих знаменитых «Исторических концертах».

Это известие взволновало Горовица и заинтриговало Ванду. Имя Антона Рубинштейна, этого величайшего русско-

го пианиста девятнадцатого столетия, было для Горовица священным. Ванда выбежала из комнаты и скоро вернулась с биографией Рубинштейна, включавшей также программы его «Исторических концертов».

— Вот здесь, Володя, — показала она место в книге.

Поначалу я подумал, что она проверяет мои знания, но потом понял: Рубинштейн был для нее символом авторитетности. Если уж великий Антон благословил своей игрой Мендельсона, значит, это действительно хорошая пьеса. Горовиц был в восторге. Однако я понимал, что мое известие все-таки несколько омрачило ему радость первооткрывателя. Горовицу явно не понравилось, когда я упомянул далее несколько записей пьесы Мендельсона, в том числе лучшую, на мой взгляд, сделанную Антоном Куэрти.

— Он хороший пианист, — заметил Горовиц, — но несколько сухой.

Теперь я понял, что выбор произведения для публичного исполнения или записи был для Горовица долгим, мучительным процессом. Пианист хотел, чтобы пьесы как бы полностью ему принадлежали. Мне кажется, он в душе отказывал кому бы то ни было в праве играть «его» репертуар. Если уж он играл сочинение, оно должно было стать его собственностью...

ОГЛАВЛЕНИЕ

В заглавие книги использована фраза В.В. Листовой о С.В. Рахманинове
В качестве эпиграфа к книге использована фраза музыканта-педагога М.В. Ожеговой
В статье Л. Тужловой цитируется стихотворение Л. Усачева
В статье М. Хацкевич цитируется стихотворение В. Федяевой
Тексты Ю.С. Селю приводятся по его книге «Заповедный сад» (М., 2002)

Литературно-художественное издание

**Уединенный Рыцарь Музыки.
Алхимия пианизма**

Сборник статей памяти
пианиста Н.П. Станишевского
(1900–1983)

Ответственный редактор
Т.Б. Попова

Музыкальный редактор
Н.А. Шохирева

Редактор *Иванова М.А.*
Технический редактор *Никулина Е.Е.*
Дизайн *Папикян С.*

Издательство «Река времен»
http://www.rekavremen.ru
E-mail: rekavremen@mail.ru

Подписано в печать 24.09.2013. Формат 60x90/16
Гарнитура Благовест. Шрифт Пушкин.
Печать офсетная. Заказ № 317